مكتبة
الأسرة
1999

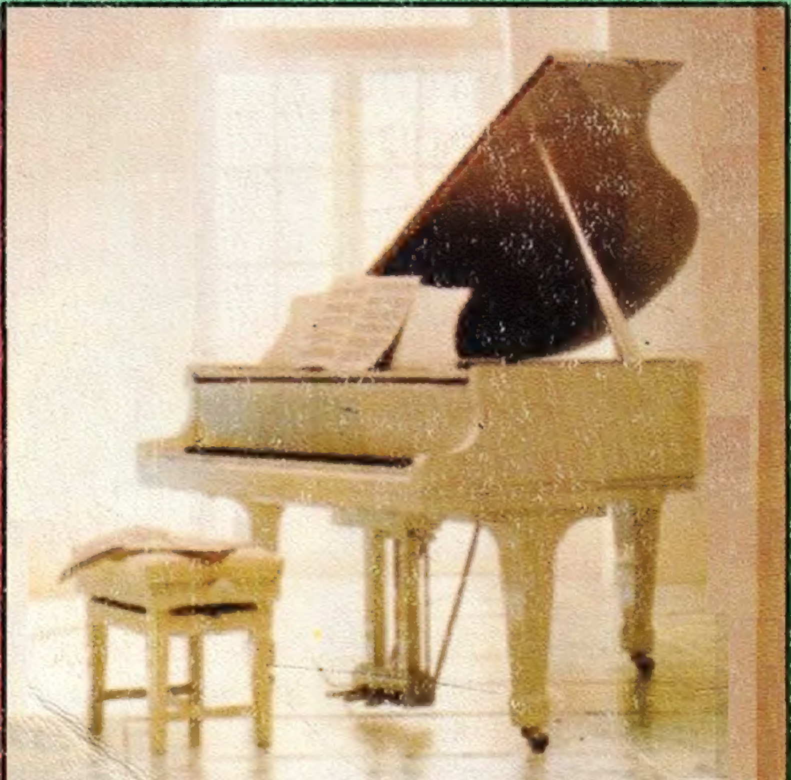
مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الفكرية

تاريخ الموسيقى

برنارد شامبينيول

ترجمة: ثروت كجوك
مراجعة: محمد رشاد بدران



الناشر

الناشر

تاريخ الموسيقى

تاريخ الموسيقى

تأليف: برنارد شامبينيول
ترجمة: ثروت كچوك
مراجعة: محمد رشاد بدران

مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

تاريخ الموسيقى

تأليف: برنارد شامبينيول - ترجمة: ثروت كجوك - مراجعة: محمد رشاد بدران

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان: محمود الهندى
المشرف العام:
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة التنمية الريفية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ الذى يتلهفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

هذه ترجمة كتاب

Histoire de la Musique

تأليف

B. Champigneulle

من مجموعة

Que Sais - Je ?

تمهيد المؤلف

لم نوجه هذا الكتيب للموسيقيين وحدهم وانما أيضا لهواة الموسيقى ولمن يعنيهم أمرها لهذا فقد تجنبنا الخوض فى النظريات كما تجنبنا أيضا الالتجاء إلى المصطلحات الفنية ما استطعنا إلى ذلك سبيلا

وكما يمكن فى عالم الآداب دراسة تراجم الأدباء ومؤلفاتهم بل والتاريخ الأدبى نفسه بمعزل عن قواعد اللغة ومصطلحاتها ، كذلك الحال فى الموسيقى ، فرغما عن أن تاريخها يكون على وثيق الصلة بتطورات المصطلحات الموسيقية الفنية إلا أنه يمكن أيضا دراسة الظواهر التاريخية الموسيقية — وهو موضوعنا فى هذا الكتاب — بمعزل عن تطور المسائل الفنية . ولقد بذلنا جهدنا فى إقامة نسباً عادلة عند تصنيف الأحداث الموسيقية وبيان الأسباب العامة فى حدوثها وتسلسل الصلة بين مختلف الفنانين واستخلاص نظام للمؤلفات تتعاقب فيه وتتسلسل بقدر ما تسمح به الحدود المرسومة لخير هذا الكتاب ، كما حاولنا من جهة أخرى وضع التراث الموسيقى المتعدد الانواع فى عصوره وبقاعه الى نشأ وانتشر منها فضلا عن دراسته فيما أحاط به من تيارات فنية أو أدبية أو دينية أو سياسية ، وهناك رأى يردده كثيرون من الناس وهو أن الموسيقى لاتزال متأخرة عن حضارة الفنون الاخرى بقرنين من الزمان ويبدو لنا أنه ليس أكثر خطأ من هذا الرأى ولا أبعد منه عن حدود التصديق فالموسيقى باعتبارها احدى وسائل التعبير الطبيعى فى المجتمع

لا يعقل أن تكون متأخره بنحو مائتى عام عن سائر وسائل التعبير الأخرى — فهى مرآة واضحة للتقاليد والأخلاق السائدة فى حياة العصور ومن ثم تكون على اتصال وثيق بغيرها من سائر الفنون ومتمشية معها وتتسلسل التيارات الموسيقية منذ عهد الأسقف بيروتان الأكبر (١) الذى طالما كانت أناشيده يرددها المنشدون داخل الكنائس القوطية ، ثم عصر لوللى الذى اتسمت موسيقاه بطابع فرساى فى عهد لويس الرابع عشر فعصر بيتهوفن الذى يمكن أن يعد الرمز الكامل للتحول نحو الحركة الروماتيكيه الكبيرة إلى أن نصل أخيرا إلى عصر سترافنسكى (٢) الذى تشبه حركته التى قام بها فى الموسيقى بوجه عجيب ما قام به بيكاسو (٣) فى فن الرسم ونحن لا نلاحظ فى هذا

---

(١) أسقف كنيسة « نوتردام » بباريس فى أواخر القرن الثانى عشر . وعازف اورغون ومؤلف موسيقى لعدة قطع لهذه الآله — المراجع

(٢) مؤلف موسيقى روسى يعد بحق زعيم المدرسة المعاصرة فى أيامنا

(٣) مصور اسبانى معاصر استوطن فرنسا وابتدع اسلوبا طريفا فى الرسم فهو يعبر فى رسوماته بطريقة غير مألوفه ان لم تكن خارقة للعاده ، وكثيرا ما يقف الانسان العادى أمام لوحاته حائرا لايجد منفذا الى فهم المقصود منها أما سترافنسكى فهو لا يشبه بيكاسو بأى حال من الاحوال فى أسلوبه الموسيقى فهو أعظم مؤلف معاصر فى الكتابة الموسيقية الجلية الدقيقة فى وضوحها ويكاد ينفرد باسلوبه العظيم فى التوزيع لمختلف الآلات الموسيقية اذ تجده دائما يتخير أفضل المقامات التى تظهر مفاتن الآلة الموسيقية ، لهذا نرى أن هذا الحكم العابر على أسلوبه باقامه وجه الشبه بينه وبين بيكاسو فيه للكثير من التجنى على الحقيقة — المراجع

التساسل الموسيقى أى لجوة أو تباعد بين هذا الازدهار للموسيقى وبين العصر الذى انتشرت فيه فنى كل عصر تطابق الفنون ، أيا كان نوعها ، نظام الفكر وطابعه اللذان يسير عليهما العقل الانسانى

الفصل الأول

المصادر الأولى

إذا رجعنا إلى الماضى الغابر وقطعنا فى ذلك اشواطا بعيدة فيها سرنا فى احقابه لابد وأن نلتق بالموسيقى نصادفها ولكننا لن نستطيع اخضاع صورها الأولى إلى البحث والتحليل ، فى حين أننا نستطيع أمام مانجده من لوحات منقرشة من عمل الانسان الأول فى عصور ما قبل التاريخ بان نقطع بأننا بصدد فن ماقبل التاريخ وازاء هذا الغموض الذى يكتنف مجال الموسيقى البدائية لايمكننا الا تلمس الفروض والاحتمالات لتفسير مايصادفنا منها حتى نرقى فى بحثنا إلى عصور نقرب إلى حد ما من عصرنا

ومع ذلك يمكننا أن نقطع بأن الموسيقى على غرار سائر الفنون التى على وثيق الصلة بها كالرقص والتمثيل الايمائى والشعر والمسرح ، تنحدر من أصل دينى ومنذ نصف قرن درست موسيقى الشعوب الذين لم يكن لهم اتصال بالمدنية الاوربية (وهم من يسمونهم تسمية تعسفية إلى حد ما بالبدائيين) كزنوج افرقيا والهنود الحمر بامريكا والبولينيزيين وغيرهم ويبدو أن نظريتنا الموسيقيه تدين بأصولها إلى بعض قواعد فطرية عامة يشترك فيها كافة البشر فتجد الموسيقى عند الأقدمين كما هى الحال عند ، البدائيين

بسيطة فى أصولها وتتميز ببروز قوى فى إيقاعها . كما أن طابعهـــا يتسم بالمسحة الدينية ويتصل بطقوس معتقداتهم . ومن جهة أخرى فالانسان عندما يقوم عادة بمجهود جسمانى ويأتى حركات مرادفة بجسمه فأن هذه الجهود والحركات كثيرا ما تكون مصحوبة باخراج أصوات . وفى هـــذا ما يعد أساس الأغانى المهنيـــة (١) التى يقصد منهـــا تنظيم حركات الجسم وتوجيهها ليسهـــل بذلك تأدية العمل .

وتبدو لنا اليوم هذه الموسيقى البدائية على الرغم من وفرة تنوعها غاية فى البساطة إذ لا تسير الميلودية (الألحان) المشتملة عليها فى انتقالاتهـا بانغامها إلا فى حيز ضيق من المسافات المقامية المحدودة فهى بوجه عام تقوم على أساس خماسى المقامات بمعنى أنها توجد فى حدود السلم الموسيقى ذى الخمسة مقامات وحسب . وهـــذا السلم الخماسى لا يزال شائعا عند الشرقيين (٢) .

ولكن الموسيقى الاغريقية هى وحدها التى استطعنا معرفتها عن طريق تحليل الشراح لنظرياتها . وفوق ذلك فقـد عثرنا على بعض أجزاء متفرقة من مؤلفاتها الموسيقية . وهى تقوم على أساس سلالم موسيقية من ذات السبعة مقامات المتسلسلة فى هبوط . كما تشتمل

(١) مثال ذلك أغانى النوتية وهم يسحبون المراكب الى البر وغيرهم من أرباب الطوائف المهنية — المراجع

(٢) يتكون السلم الخماسى من المقامات الخمسة الآتية : دو - رى - مى - صول - لا ولايزال يستعمل فى موسيقى الصين وفى الموسيقى الاسكتلاندية الشعبية — المراجع .

أساسا على ألحان غنائية يصاحب ايقاعهـــا أوزان الشعر وقوافيه ولم تكن إلى جانب ذلك هناك ما نسميه اليوم بالمصاحبة الموسيقية للغناء ، فالآلات الموسيقية كانت تكرر نفس الميلودية ولا تخرج عن حدودها وكانت تلك الآلات عبارة عن الليرا (١) LYRE والاولوس ULOS وهو نوع من المزمار البوص ركب على أحد طرفيه مبسم

ولاشك أن الوسائط التى استخدمتها الموسيقى الأغريقية وهذا النوع من الموسيقى أيضا لم يعد يشجينا ، ولكننا لا نشك فيما كان لها من الأثر العظيم على المستمعين فى ذلك الحين .

ولقد كان للنظرية الموسيقيه التى استنبطها فيثاغورس وتوسع فيها ارسطو ما أكسب الموسيقى مركزا خطيرا من الناحية الاجتماعية والخلقية . وقد اعتبر حينذاك أن الأنغام الصوتية على اختلاف أنواعها وكذلك طابعها المتنوع وصيغها المنفردة عاملا من العوامل الفعالة فى رقى الاحساسات وتنمية العواطف الانسانية .

ولقد أخذ الرومان عن الموسيقى الاغريقية غير أنهم نزلوا بها فى التبسيط إلى مستوى العامة ولم يكونوا يولوها إلا دورا ثانويا فى مجتمعهم فاستخدموها فقط كأسلوب من أساليب الترفية العـــامة فأفقدوها الكثير من مكانتها الرفيعة وصفاتها العالية فى المجتمع .

---

(١) والليرا كما وجدت على نقوش حول غرارات اغريقية محفوظة بمتحف ميونيخ هى آلة ذات اطار رقيق على هيئة قطاع الدائرة مثبت بداخله ستة أوتار يبلغ طول الواحد منها نحو ٣٠ سنتمترا وتعزف بغمزها بالأصابع . للراجع

الفصل الثانى

القرون الوسطى

الموسيقى المسيحية الاولى

يمكننا القول بأن الأناشيد المسيحية فى القرون الأولى ظلت محتفظة بصورتها المتخلفة عن الطقوس العبرية وكذلك كان الحال فى إلقاء « مزامير التوراة » والترانيم وفى تجاوب ترتيل الأناشيد بين أحد المنشدين على انفراد وبين مجموعة المصلين من ورائه كل هذا كان يدين بأصوله الى الحفلات الطقسية الخاصة بالديانات اليهوديه.

ولقد استمرت طوائف الرهبان التابعين للكنيسة الشرقية خصوصا بأنطاكية وأزمير وفى مصر فى اتباع هذا التقليد وهو غناء الجماعة بينما نشأت فى الكنيسة الغربية الصيغ الأولى لأناشيد القداس ولكن كما حدث فى جميع البلاد التى تطرقت اليها الثقافة الأغريقية والرومانية كان الفن القديم هو النموذج الغالب على أسلوبها.

وهكذا ساد الاعتقاد بأن المسيحية جمعت تراثها من الموسيقى القديمة بفضل كل من بويس BOECE (٤٧٥ ٥٢٤م) صاحب النظريات الموسيقية الكبرى وكاسيودور CASSIDORE (٤٨٢ — ٥٨٠ م) اللذان قاما بتقنين القواعد الموسيقية القديمة ونشر صيغ

مقاماتها وهى ما زعما نقلها عن الموسيقى الأغريقية وظلت نظريات بويس المرجع الموسيقى الذى اعتمد عليه رجال الكنيسة حتى نهاية القرون الوسطى

ويعتبر القديس أمبروزو ، أسقف ميلانو حتى نهاية القرن الرابع ، من أكثر الناس شغفا بالموسيقى فى تاريخنا ، فهو الذى ظل زمنا طويلا ينسب إليه تأليف موسيقى مراسم « صلاة الشكر لله » Te Deum وقالوا أنه قام بها بالاشتراك مع تلميذه الشهير القديس أوغسطين كما قام داخل أسقفيته بتأسيس نظام للطقوس الدينية يشمل تحديد الأدعية والأناشيد التى تلقى فى المناسبات المختلفة طوال السنة وقام بنفسه بكتابة موسيقى عدد كبير من هذه الأناشيد الدينية كما وضع كلماتها بنفسه أيضا

ومع ذلك فبالرغم من أن الكنيسة كانت تسيطر على معظم البلاد الرومانية الا أنها لم تستطيع أن تفرض نظاما موحدا للطقوس الدينية بها جميعا اللهم إلا فى نطاق ضيق فنى بلاد الغال مثلا كان يسودها نظام طقوس أمبروزو بينما فى الجنوب فى مقاطعة بروفانس Provence كان جمهور المصلين يرددون باليونانية وراء ما ينشده القس لهم من تراتيل لاتينية وفى ألمانيا كانت تسود الطقوس التى وضعها البابا جيلاز الاول حتى عصر شارلمان وفى اسبانيا استمرت الطقوس المسيحية التى كان قد استنها المستعربون

من مسيحى دولة الأندلس [١] الى فترة تجاوزت هذا العصر أبعد من هذا الوقت .

وهكذا نشأت فى جميع الاقطار ألوان من الطقوس الدينيـــة المحليه مما ولد اليأس عند أسقف روما من جراء تلك الفوضى .

والسبب الاكبر فى انتشار هـــذه الفوضى بأساليب الموسيقى الدينية أليس مرجعه إلى أن طريقة تدوين الموسيقي بالكتابة الموسيقية لم تكن الى ذلك العهد قد عرفت بعد ؟ ويمكنك أن تتصور التحرر المطلق لمنشدى الكنيسة وقتئذ وما كانوا يدخلونه من التغييرات على المؤلفات الموسيقية التى يرددونها لانهم كانوا يعتمدون فى معرفتها على السماع وحسب . ومع ذلك فهذه التغيرات من جهة أخرى كانت لها نتائج مثمرة اذ تجدد أسلوب الموسيقى الدينية عن طريق اتصالها بروح الشعوب واكسبها قوة غنائية وبروزا إيقـــاعيا على غرار ما كان يوجد فى الأغانى غير الدينية بيد أن ما يغلب على هـــذه

---

(١) ويقصد بهـــا تلك التراتيل الدينية ذات الألحـان الشرقيه أى المشتملة على غناء يشبه الأغانى العربية وكانت متداولة فى ست كنائس بمدينة طليطله Toleda بفضل المسيحيين المستعربين فى دولة الاندلس . وللآن يوجد هنا الأثر العربى فى الأغانى الاسبانية خاصة وفى الموسيقى الاسبانية بوجه عام حتى فى نماذجها المعاصرة .

المراجع

تاريخ الموسيقى

الأغانى من تنوع واختلاف يحملنا على الافتراض الذى ذكرناه آنفا وهو أثر الروح الشعبي فى الموسيقى الدينية لاننا إذا كنا نعرف طائفة من المتون الخاصة بالموسيقى الدينية فأنه لم يصل الينا من واحد خاص بالموسيقى غير الدينيه .

الغناء الجريجورى

وفى أواخر القرن السادس خشى البابا جرجورى الاكبر ، بصفته الراهب والراعى الأول للكنيسة الرومانية ورئيس أساقفها ، من ضياع وحدة الكنيسة فقام بمحاولة لتوحيد الموسيقى الدينية . ولقد كان هو نفسه إلى جانب صفته الدينية موسيقيا بارزا ولهذا فقد نجح فى محاولته . وعنى على الخصوص بتصحيح الأغانى القديمة من النوع القصير البطىء الحركة (الكانتيلينا) Cantilène ذات الاصل الشرقى التى امتازت بدقة الحس ، وقد لجأ فى ذلك إلى التنقيب فى الاوراق التى حصل عليها من تراث القرون الماضية من مختلف البلاد التى انتشرت فيها المسيحية . كما قام بتأليف عدة أغانى جديدة وبوضع المرجع الحقيقى لصيغ الموسيقى الدينية والتى بقيت الى اليوم أساسا للطقوس الكاثوليكية الرومانية . ولقد جمعت كل هذه الأغانى فى كتاب واحد وضع على منبر كنيسة «سان بيترو»[1] وثبتت فى منضدته بسلاسل من ذهب واطلق عليها «كتاب الكتب» ولو أننا مع الأسف لا نعرفه اليوم فى صيغته الاصلية .

---

(١) مقر للفاتيكان بروما

وسرعان ما انتشرت الاغانى الجريجورية فى بلاد غرب اوروبا بفضل أديرة رهبان « البنديكتين » المنتشرة فى جميع الأقطار ، فكانت هذه أهم مراكز الدعاية لها حيث انبعثت منها الى جهات عدة . وفى روما نفسها أنشىء مركز لإعداد المرشـدين الدينيين حيث كانت تدرس لهم أساليب الطقوس المسيحيه الى جانب معـاهد أخرى موسيقية . وقد لعبت جميعها دورا أساسيا فى نشر الغناء الجريجورى .

وقد كان أهم هذه المراكز بمدينة روان بزعامة سـان ريمى St. Remy وبمدينة ميتز خصوصا بدير « سـان جال » الذى كان بمثابة مجمع للموسيقيين والشعراء حيث تزعم الرواية المتـواترة بأن منشدا يسمى « رومان » كان يقيم بهـذه البلدة وكان يبعث به البابا الى شارلمان ويزوده بنسخة من كتاب مجموعة الأغانى الدينية ، ولذا كان يقوم بأنشاد الغناء الجريجورى وهو ما أطلق علية « الغنـاء الحـر » Plain - Chant [١] جماعة من المنشـدين من الرجال (الكورال) وهـذا الاسم أيضا أطلق فيما بعد على المكان المعد لهؤلاء المغنين داخل الكنيسة

والقواعد الفنية التى يقوم عليها الغناء الجريجورى مستمدة من

---

(١) « الغناء الحر » هو أسلوب من الغناء البسيط الذى تسير ألحـانه منفرده دون أية مصاحبة هارمونية كما أنه لا يتقيد باوزان ايقاعية الا أوزان الكلمات الملحنة لهذا كان ايقاعه حرا مطلقا . ومن الوجهة المقامية فقد كان يقوم على الصيغ اليونانية القديمة بعد أن عدلها جريجورى وأضاف اليها أربعة أخرى فزادها ثراء فى النغم ، والذ اتخذ بعد ذلك أساسا للكتابة من نماذج الكنترابنط . — المراجع

الصيغ المقامية الاغريقة التى كانت هدفاً لعدد وفير من الدراسات والشروح ولنجمل القول فقط فى أنها تنقسم الى ثمان صيغ مقامية MODES أى أنها تنقسم الى ثمـــان سلالم موسيقية وجدت لتحدد الخط الميلودى للأغانى فهى بذلك تعد بمثابه المركز المقـــامى الذى تدور حوله أصوات الغناء .

ولم تكن الألحان تنقسم الى (مازوارات) ، فواصـــل ضبط الإيقاع ، كما توجد اليوم ، بل كانت تنطلق حرة فى ســـيرها على غرار أسلوب التجويد فى الألقاء باللغة اللاتينية . ولقد اتبع فى تسجيل الموسيقى طريقة أولية خاصة من التدوين الموسيقى بدلا من طريقة التدوين بالأحرف التى كانت مطبقة فى الموسيقى الاغريقية [١] والتى تعتبر نواة لطريقتنا الحديثة . فكانت توضع فوق مقـــاطع الكلمات اللاتينية الملحنة رموز التدوين NEUMES التى كانت تنحصر فى شرط ونقط ومختلف الأنواع من الشولات والرموز الموضحة الأخرى ، كما كانت تبين للمنشد ، إلى حد ما ، الحدود العـــامة للميلودية [٢] فى ارتفاعها وهبوطها ووقفها .

ولابد أن أحد النساخ قد قام بعد ذلك برسم خط توضيح وضعت من فوقه تلك الرموز ثم لابد وأنه تصور رمزا يعبر عن صوت معين

---

(١) وفى الموسيقى الرومانية أيضا .

(٢) الميلوديه هى نظام سير النغمات المشتمل عليها اللحن بحيث تنتج عن سيرها نوته الغنائية . — المراجع

ودرجة ذلك الصوت . وفى هذا الاسلوب ما يعد المنفذ الاول إلى أنشاء السطر الموسيقى المعروف اليوم فى طريقتنا للتدوين

وفى غضون القرن الحادى عشر رسم خط ثانى إلى جانب الخط الاول ثم استعملت بعد ذلك المفاتيح الموسيقية : مفتاح « دو » ومفتاح « فا » ومفتاح « صول » وهكذا استكملت طريقـــة التدوين أجزاءها شيئا فشيئا حتى تشعبت بعد ذلك إلى أبعد الحدود .

أهمية الغناء الجريجوري ونموه

وبينما لا نـــكاد نعرف شيئـا عن الموسيقى غير الدينيـــة الخاصة بهذا العصر فإذا الحظ يواتينا و يصلنا الغناء الجريجورى كامل الاعداد والنمو بفضل ما بذله جماعة رهبان البنديكتين من عناية دائمة ، ويعد هذا الغناء منبعا أصيلا لم يغذ لحسب الحماسة الدينية المسيحية بل تعداها فى التأثير فى الفكر الموسيقى الغربى بأسره فهو الذى ساعد مبدأ الامر فى المحاولات الاولى لاسلوب البوليفونيه [1] ، ولا يزال هذا الغناء موضع الاعجاب والاستلهام عند كثير من المؤلفين المعاصرين .

ولم تعد هذه الموسيقى البسيطة تناسب عصر النهضة وأحياء العلوم ولهذا فقد سايرت أغانى الكنيسة فى هذا العصر الذوق الفنى السائد وتبعـا لذلك كان عليـا أن تدخل قواعد فن كتـابة الاغانى الاطار

(١) والبوليفونيه هى أسلوب موسيقى ينمج من مدة ألحان أو أجزاء لألحان تتطابق خطوطها الميلوديه فى آن واحد وهى فى ذلك تشبه خيوط الحبل التى يجدل منها وسوف يجىء الكلام عنها تفصيلا فيما بعد . — المراجع

المحدود بحدود الفواصل الايقاعية (المازوره) داخل السطر الموسيقى بعد أن كانت تسترسل فى مرونة وبساطة وفى حرية مطلقة . وتألفت منها بعد ذلك قطعا غنائية ، طبقا لنمـاذج الذوق السلم ، ذات مصاحبة موسيقية تعزف من آلة الأورغن . ولقد أصبح أداؤها فى أسلوب معبر مهددا بالزوال . ولم يعد الاهتمام بفن جريجورى ظاهرا إلا بفضل حركة قامت لمشايعته عند نهاية القرن الماضى .

وقد قام جماعة رهبان البنيديكتين بدير صولم بدراسة عـدة مخطوطات ومضاهاتها بنسخ من بلاد مختلفة ومن عصور مختلفـة للنص الواحد بقصد الوصول إلى الصيغ الإصلية لهـذه الأغانى فى نصها الكامل . ولقد قام البابا بيوس العاشر بتعضيد هـذا المجهود بكل ما اوتى من سطوة بغيه إثبـات هذة الاغانى التقليدية ، تلك التى عمل على حفظها الآباء المسيحيون خلال القرون الماضية ، كما أمر من جهة أخرى باستعمال الكتب التى قام بنشرها رهبان صولم واعتبارها نشرة رسميه يطلق عليها « نشرة الفـاتيكان » وأصبحت أجبارية فى طقوس كل الكنائس .

ويمتاز الغناء الجريجورى بنوع من التساوى فى القيمة الزمانيـة جنغماته وكذلك فى درجات الفروق البسيطة وأشكاله كما أنه يستبعد من أسلوبه كل ما هو « بارز فى التعبير » Espressivo بالمعنى الذى تدل عليه هذه العبارة فى موسيقى اليوم . وعلى ذلك فأنك تعجب كيف تسنى إذا لهذا الأسلوب رغم ضا لة الوسائل المادية التى قام عليها أن يصل الى مثل هذه القوة فى التأثير ومثل هذا التنوع فى الصورة وكيف

أستطاع أيضا الوصول إلى ذلك الهدوء العظيم وهذا التركيز الشعورى وتلك العذوبة التى لا يمكن وصفها بكلمات .

والطريقة المتبعه هنا فى هذا الاسلوب هو أن الموسيقى تتبع وزن الكلمات على نقيض أسلوب الغناء الاستعراضى Bel canto الذى لا استخدم فيه الكلمات الاكوسيلة فقط لتدعيم الصوت فى تمرينات تظهر الطلاقة الفنية فى الأداء وهى بذلك تتخذ صور الكلمات ولا يكون وجودها إلا من قبيل تقويه معناها [١] . والفن الجريجورى يتوافر على توضيح أفكار بسيطة وقوية كما تمثل فى مجموعتها العقيدة التى تدعو اليها بمعنى أنها تكون معبرة لاقوى المعانى الروحيه .

و للحن الدينى الموجود بمقدمة مجموعة هـذه الاغانى والذى قال عنه موتزرت بانه على أتم الاستعداد لان يتنازل عن كل مؤلفاته فى مقابل استطاعته كتابة نظيرله هو مثل من الامثلة الرائعة لهذا الفن فى مرونته الخارقة وبساطته العجيبة وإن امكانيات الموسيقى العصرية بكل مالها من معدات الاوركسترا الكبير واساليبها المتشعبة لاتشتمل على تلك القوة المركزه التى تنبعث من الأغانى الجريجورية المقصرة . لهذا لزمنا ان نتجنب الاعتقاد فى ان الفن يسير دائما فى طريق التقدم ولا يجب ان نتحدث عن إحراز التقدم فى الفن عندما لانجد

---

(١) لايغيب عن اذهاننا ، ان معنى الكلمات فى الغناء الدينى كان يعتبر فى المكان الاول . اذانها تحمل أساسا معانى من صميم الطقوس الدينية وقد كانت هذه الكلمات تنشد من مجموعة أو تغنى من أفراد فان ذلك كان يعد أمرا ثانويا الغرض منه تقوية معناها وزيادة أثرها فى المستمعين من جمهور المصلين المراجع

امامنا الا بجرد التغير فى المثل العليا بل وجمال الموسيقى لايجب أن تخلط بينه وبين تطور عناصرها الفنية . وهذه الملاحظة التى نوردها هنا تصدق على كل ما يرد ذكره بأى صحيفة من صحائف هذا الكتاب (١) .

الموسيقى الارستقراطية والموسيقى الشعبية فى القرون الوسطى

وفى أواخر القرن الثانى عشر ومستهل القرن الثالث عشر كانت باريس تمر بعصرها الذهبى من التاريخ . فقد كانت أكثر المراكز الثقافية إزدهارا فى العالم المسيحى بأسرة . ولأول مرة منذ العصور القديمة رأينا مثالين ينقلون صور الأنسان وينحتونها من الحجر وقد خلقوا فى ذلك أسلوبا عظيما ومتزنا . وكان الفنان يتأثر برجال الدين فيعبر بفنه عن الحقائق الخلقية التى تخضع للعقل . وبذلك نشأ نوع من التبادل الثقافى المتصل بين البلاد المتجاورة كان من نتائجه أن أصبحت باريس مركز الشعر والعلوم والفنون تنوميت فيه حدود الوطنية كما كان من نتائج هذا التبادل أيضا بين مختلف الحكومات أن تعاون الجميع على خلق نوع من التفكير العالمى الذى ساد جميع البلاد المسيحية .

ويتساءل الناس هل تأثر كل من الأسقف ليونان وخلفه بيروتان الأكبر ، اسقفا كنيسة نوتردام بباريس وكلاهما من أعلام تاريخ

---

(١) فى هذا دون شك نوع من الأسراف الذى يجانب الحقيقة ، اذ الواقع ان أسلوب الموسيقى قد احرز تقدما عظيما حتى فى المحيط الدينى ومن وجهة التركيز الصورى مع باخ ، وبتهوفن وبرامز وفرانك وغيرهم — المراجع

الموسيقى ، بالثقافة الانجليزية . فقد كان الانجليز من جهة يفدون على الجامعة التى أنشأها روبير دى سوربون [1] فى جماعات كبيرة بينما كان السادة النورمانديون من جهة أخرى يوزعون حياتهم بين ضفتى المانش حتى كان من الصعب عندئذ تميز موطنهم الاصلى ، وكانت الموسيقى بانجلترا فى ذلك الوقت تمر بفترة ازدهار سوف ينضب معينها بعد القرن السابع عشر [2] .

وحوالى عام ١٢٠٠ كان الغناء الجريجورى قد استكمل صورته النهائية . كما لم تكن الموسيقى غير الدينية أقل انتشارا من الموسيقى الدينية . اذ كما نعلم عن حياة المجتمع فى هذا العهد . كانت هناك حفلات الطوائف المهنية والألعاب والمسرح والرقص ودون شك كان للموسيقى مكانها الهام فى التقاليد الشعبية ، ولكن بينما كانت الموسيقى الدينية يحتفظ بتدوينها الرهبان كان الغناء غير الدينى يدخله التحريف عن طريق تناقله الشفوى وخصوصا عن طريق عادة المغنين وولعهم بارتجال الاضافات التى يدخلونها على ما يغنون مثل أنواع الزخرفة الميلودية التى كانوا يجملون بها ختام الأغانى . وكانت الرموز المتبعة فى التدوين عندئذ لاتبين إلا حدود درجة ارتفاع الصوت وأما الايقاع فلم يكن يتضح فيها . لهذا يصعب علينا أن نكون فكرة ولو اجمالية عن الأسلوب الذى كتبت به موسيقى هذا

---

(١) جامعة السوربون الشهيرة بباريس

(٢) ولكنها استعادت مكانتها فى العصر الحديث مع بريتين وإلجار وباكس وفون ولیامز وجون ايرلند وغيرهم من المؤلفين المعاصرين . — المراجع

العصر . ويكفى للبرهان على هذا أن نقارن بين مايقوم به مختلف العازفين لهذه الموسيقى الآن — حتى من كبار الفنانين الذين يعتد بهم كثيرا — لنتبين مختلف وجهات النظر المتضاربة فى العزف .

وهذه الاغانى الشعبية (الفولكلورية) ترجع دائما فى نشأتها إلى ابتكار الطبقة الارستقراطية — من الشعراء والموسيقيين على حد سواء — وكان عامة الشعب يأخذونها عنهم وينسبونها الى أنفسهم بعد أن يقوموا بتبسيطها وتغييرها وتحريرها لتناسب ذوقهم . فكانوا فى غالب الأحيان يضفون عليها جاذبية خاصة وصفة تلقائية عجيبة . ولكن لم يكن من السهل علينا تمييز ما أدخل عليها من تغيير اذ أن الأغانى التى وصلتنا منها لاتحمل أية أشارات مميزة ولا تاريخ صدورها ولا اسم مؤلفها . فكيف اذن نستطيع معرفة أصول هذه الأغانى التى كانت فى صورة نجوى الحب (Sérénade) لتمجيد شهر مايو [1] وأغانى العرس وأغانى الزيجات الفاشلة [2] والاغانى الريفية وأغانى الفجر وأغانى النوتية والأغانى العسكرية وأغانى شرب الخمر وأغانى الرقص وأغانى أصحاب الحرف المختلفة .

---

(١) وخصوصا وأن شهر مايو هو أوج الربيع الأوروبى ويوجد فى محيط الأغانى الفرنسية عدة أغانى من هذا العصر تربو على العشرين .

(٢) هناك أغنية شعبية فرنسية يرجح أن تكون من هذا العصر ومطلعها : « لقد زوجنى أبى زيجة فاشلة — زوجنى من عجوز قبيح يجيئنى آخر الليل والخمر تفوح منه فيبق على الطعام ويتناول « المغرفة » ليهوى بها على رأسى . . . » وهى من طابع خفيف ونكاهة — المراجع

وأما أدب الشعر والموسيقى ذو الطابع غير الدينى أغنى آداب القرون الوسطى هو ما كان يتوافر على نشره الشعـــراء الطوافون . فكان البعض منهم يطوفون البلاد قادمين من جنوب فرنسا وينشدون فى لهجة (أوك) وهم جماعة (التروبادور) بينما كان الآخرون وهم جماعة — (التروفير) يغنون بلهجة (أويل) .

وقد كان معظم كبار السادة المثقفين من أمراء الاقطاع الذين لم يكونوا يعزفون مؤلفاتهم بأنفسهم يتركون عزفها الى هؤلاء الشعراء الطوافين الذين كان من عادتهم انشاد الشعر مع مصاحـــبة أوزانه بالعزف على (الفييل) وهى النموذج القـــديم للفيولينة . وكان ما ينشدونه بمثابة رسائل جدية من النبل تفيض بعواطف الفروسية والشهامة فى عصر كان فيه الحب المهذب خاضعا لقواعد تكاد تكون لها قوة التقاليد حين انتشرت روح الفروسية تخفف من خشونة الطباع العسكرية .

ومن أشهر جماعة التروبادور وليم التاسع ملك بواتو وبرتراند دى بورن وبرنار دى فانتادور ومن أشهر جماعت التروفير آدم دى لاهال والملكين تيبو دى نافار وريتشارد قلب الاسد .

وكان الشـــعراء الطوافون والموسيقيون والمعبرون بملامح الوجه والمغنون الطوافون والشعراء الجـــائلون المغنون بشعرهم ، كانوا جميعا مقربين من بلاط الملك حيث كانت تربية الذوق الفنى لمختلف الفنون .

وفى هذا العصر أيضا كان المسرح قد أخذ مكانا هاما من

حياة المجتمع وأصبحت المسرحيات الدينية ومسرحيات توضيح المعجزات يتخلل تمثيلها فواصل موسيقية .

ولقد وصلنا من تراث القرن الثالث عشر مسرحيات فكاهية ريفية مثل مسرحية « روبان وماريون » Le Jeu de Robin et Marion ، ومسرحية الرقص تحت الدوحة » La Jeu de la Feuillée من تأليف آدام دى لاهال وتعتبر أولى مسرحيات الأوبريت الفرنسية فهى تروى قصة خيالية حيث يجد بها المستمعون أغانى من ألحان معروفة فى وقتهم . وبعد مرور قرن تقريبا على الشعراء الجوابين ظهر بألمانيا نظير لهذا الفن من جماعة من الشعراء الجوابين الذين أطلقوا عليهم اسم « المغنين الجوابين » أو جماعة « المينى سنجر » Minnesinger بدأوا أولا بمحاكاة جماعة التروبادور الفرنسيين ثم أقاموا بعد ذلك أسلوبهم المستقل بذاته فكانوا هم شعراء يتغنون بشعرهم بأنفسهم اذ أن شعراء الالمان لم يكونوا ليكلوا انشاد شعرهم لاحد من المغنين الطوافين . وأشهر شعراء « المينى سنجر » هو فالتر فون دير فوجلى فايدى Walther von der Vogelweide وقام من بعدهم البورجوازيون بالمدن الالمانية بتأليف جماعات « لفحول الشعراء » Meistersingers فكانوا فى الوقت نفسه علماء موسيقيين وملحنين للأغانى وكان نتيجة لما ابتكروه من أسلوب غنائى أن تأثرت بهم موسيقى أناشيد المجموعة فى الكنيسة البروتستانتية .

نشأة البوليفونية

ولقد ظلت « المونودية » Monodie هى الأسلوب السائد فى

الموسيقى حتى نهاية القرون الوسطى . والمونوديه هى أرسال اللحن فى الغناء من صوت واحد أو من مجموعة أصوات من نفس المقام تماما unisson مجردا عن كل مصاحبة هارمونيه [١] . وأما البوليفونية Polyphonie فهى نقيضها ، وهى فن ارسال ألحان متنوعة متعددة فى آن واحد . ولقد قال عنها أرسطو « بان ارسال صوتين مختلفين سوف يطغى الواحد منهما على الآخر ويدخلان فى صراع » .

ومع ذلك فأنه منذ عصر ملوك فرنسا من سلالة شارلمان ظهرت محاولة تركيب لحن اضافى (لحن مضاد) Contre-Chant كان يرتجل الى جانب اللحن الأساسى البسيط Plain-Chant ويقوم بالشاده صوت آخر أو تعزفه آلة من الآلات . وتحت عنوان ما سموه « بهارمونية الأورغن » بدأت اذن المحاولات البوليفونية الأولى . وهى تبدو لنا اليوم فى بساطتها غاية فى السذاجه . وتنحصر هارمونية الأورغن فى أن صوتين يبدءان الغناء سويا من مقام واحد متحد Unison ثم يذهب أحدهما فى الارتفاع عن هذا المقام إلى أن يصل إلى الدرجة الرابعة بينما يستمر الآخر فى الغناء الأولى الأصلى وبعد ذلك يعود الصوت المرتفع إلى الهبوط ثم فى اتحاد مع الصوت الآخر من نفس المقام الذى بدءا عنده سويا .

وقد كانت توجد منذ القدم آلات موسيقية بدائية مما تسمح فى عزفها بأحداث هارمونية مماثلة مثل آلة الاورغن الصغير ذى المنفاخ

(١) وتسمى أيضا بالمونوفونية Monophonie — المراجع

على غرار منفاخ مزمار موسيقى القربة من النوع المألوف عند بعض شعوب الكيلت ـ Celtes .

وعندما قام جى داريدزو ـ Guy d' Arezzo (المولود بالقرب من باريس حوالى عام ٩٥٥ م والمتوفى فى افيلانو حوالى سنة ١٠٥٠ م) بنشر قواعد هارمونيــة « الاورغن » لم يكن يسلم بأى تراكيب هارمونية إلا ما كان منهـا يتألف من القرار وجوابه أو من القرار ومقام الدرجة الخامسة أو مقام الدرجة الرابعه له . وبعد ذلك بوقت أدخلت فيها الدرجة الثالثة ولا بد أن لفخامة الموضوعات الدينيـــة حفزت المؤلفين الموسيقيين إلى ابتكار تدابير أخرى تضفى على الموسيقى ثراء أعظم من الناحية الصوتية .

ويرجع الفضـــل فى العثور على أول مخطوط عرف عن قواعد الأورغن إلى سان مارسيال دى ليموج — St. Martial de Limoges — الذى اشتهر إلى جانب ذلك بفخامة طقوسه الدينية .

وأما أصـول الكونترابنط ـ Contrepoint — وهو فن كتـابة الموسيقى بحيث توضع الميلوديات الجميلة القائمة بذاتها من فوق بعضها فى سيرها فى آن واحد — فقد نشأ فى أديرة فرنسا وكنائسها . فقد وضع بيروتان أولى المؤلفات البوليفونية الهامة وذهب فى كتابتها الى معالجة البوليفونية من أربعة أصوات مختلفة .

كتاب « الفن الجديد » Ars Nova

وحول عام ١٣٣٠ قام فيليب دى فيترى Philippe de Vitry أسقف « مو » ومستشار الملك ، بأصدار أحد كتبه عن الموسيقى وصدره

بعنوان جرىء ضخم وهو « الفن الجديد » وقد كان الكتاب فى الواقع يتناول مبادىء فى الهارمونية كانت تعد فى ذلك الوقت على جانب كبير من الجرأة . وقد اتخذ بعد ذلك عنوان هذا الكتاب لتسمية لعهد موسيقى اتبعت خلاله القواعد التى تناولها بالبحث . فلم يعد يتردد المؤلفون فى استعمال عدة ميلوديات مختلفة من فوق بعضها مع احتفاظ كل منها بكيانه الذاتى المستقل . والتى كانت تنشد من نصوص مختلفة ن آن واحد سواء من اللغة اللاتينة أو من اللغة الدارجة .

وكان أهم المؤلفين الذين اتبعوا نظام الفن الجديد جيوم دى ماشو Guillaume de Machault وكان ذا شخصية بارزة قوية وشاعراً عظيما وموسيقياً عبقرياً . ومن ترجمة حياته تعلم أيضا بأنه كانت له صفات هامة فى الأعمال إلى جانب صفاته الفكرية العظيمه . وهو مولود بشامبانيا حوالى عام ١٢٩٠ وكان أولا سكرتيرا للملك جان دى لوكسنبرج ، ملك بوهيميا الذى كان كثير المغامرات والأسفار وقد قام معه بالطواف فى أوربا بأسرها ، ثم التحق بعد ذلك ببلاط ملوك فرنسا حيث كان يعامل معاملة كريمة .

ولقد وصلنا من مؤلفات ماشو الموسيقية اغانى من قصائد فرنسية قديمة وأغانى قصصية مصاغة فى أسلوب رائع من الكتابة الموسيقية الدقيقة . كما نجده يرقى إلى حدود العظمة الفنية الخارقة عن طريق هارمونياته الخشنة وايقاعة الخشن فى اغانيه الدينية القصيرة (الموتيه) — Motets وفى موسيق القداس الذى

وضعه ويرجح أن يكون بمناسبة طقوس تتويج الملك شارل الخامس .

ايطاليا

وفى غضون هذا العهد كانت ايطاليا تنمو فى صورة جديدة : فى هيئة دويلاتها الصغيرة وأمرائهـا وقضاتها ، خصوصا الولايات الشمالية ، حيث كانوا يتنافسون جميعا فيما بينهم فى طلب المعرفة . فكانت ميلانو وفلورنسا على الخصوص تعيشان فى جو من الابتكار الفنى ، فحلت بهما مستحدثات جديدة فى الموسيقى الدينية مكان الطقوس البيزنطية المملة التى كانت تجرى على وتيرة واحدة والتى جاءتها عبر جبال الألب تحت عنوان « الفن القوطى » .

وإلى جانب ذلك أثر القديس فرنسوا داسيزا St.François d' Assiza[1] فى الفنون خلال هذا العصر فانتقلت اليها فضائله الجميلة وأفكاره العميقة . كما كان أيضا عهد دانتى وبوكاشيو وبترارك وقد إئتلف من حولهم مجتمع مهذب أولع بالموسيقى واستسلم لجمالها . ولقد امتاز الايطاليون فى ذلك العهد أيضا باختيارهم المقام المعبر الخلاب لأغانيهم وكانوا يقومون بذلك بطريقة تلقائية تذكرنا بلوحات العذراء التى قام برسمها مارتينى .

وكان معظم الموسيقيين فى هذا العهد من أهل فلورنسا ومن الذين شغفوا على الخصوص بأصول « الفن الحديث » أمثال « جان الفلورنسى » وعلى الأخص « فرانشسكو لانديتو » والذى استطاع

---

(١) قديس ايطالى من مدينة اسيزا Assiza بمقاطعة بيروجيا وقد أقام بها أنظمة القانون وشرع للكنهنة مراسمها واشتهر بحبه للنظام والعلوم والفلسفة . — المراجع

هو أيضا أن يبلغ حدود المجد الموسيقى . وقد امتازوا جميعا ببناء نماذجهم الموسيقية بناء متناسقا بلغوا به حدود الطرافة فابتكروا منها أنواعا جديدة مثل موسيقى الصيد (الكاشيا) caccia والأغانى القصصية ballata وابتدعوا بنوع خاص أغانى المادريجال [١] madrigales التى مهدت فى أواخر القرن الرابع عشر بأسلوبها الكونترابنطى المزدهر لظهور الأوبرات الأولى .

اشتراك الموسيقى الفرنسية الفلمنكية

إلى هذا العهد كان كبار المبتكرين من الموسيقيين الذين تحدثنا عنهم جميعا من الفرنسيين وقد قاموا بوضع الأسس التى بنى من فوقها صرح الموسيقى وأشاروا بذلك أوضاعها التى تسير عليها فى العصور التالية .

وأما فى القرن الخامس عشر فقد اشترك الفلمنكيون [٢] مع سكان شمال فرنسا فى القيام بالدور الأساسى الذى ساد الأسلوب الموسيقى . وكانت دوقية بورجونيا فى ذاك الوقت يمتد سلطانها على بلاد تختلف الواحدة منها عن الأخرى ولكنهم جميعا كانوا يحاولون اقامة الصلة فيما بينهم عن طريق وحدة ثقافية تمخضت عن اشتراكهم

---

(١) والمادريجال هنا ، فى صورتها الاولى عند نشأتها بإيطاليا ، عبارة عن أغنية دينية كتبت فى أسلوب الكونترابنط من صوتين أو ثلاثة أصوات ولاتصاحبها موسيقى من الآلات وكانت تسمى مادريالى Madriale أو ماندريالى Mandriale وهى على نقيض المادريجال الانجليزية التى كانت غير دينية . المراجع

(٢) أهل مقاطعه الفلاندر Flandre ببلجيكا . المراجع

فى مصدر واحد للابتكار الموسيقى .

كما أن المدن الفلنكية كان يعمها الترف والرخاء مما استلزم بالضرورة أن تسودها ثقافة فخمة تتناسب وهذا الترف . ومن جهة أخرى قام بلاط الأمراء بتشييد الكنائس الخاصة واختارو لها مغنين من نخبة الموسيقيين وكذلك جماعة منشدى الكورال البارزين ، فكان هذا المجتمع بوجه عام كبير الشبه بمالسميه اليوم بأهل المجتمع المثقف ؛ وكان هؤلاء المنشدين يختارون من كل مكان ، من بلاط ايطاليا ومن كنيسة البابا الذى كان يعى من جهته بصفة خاصة فى أن يكون موضع إطراء الناس وإعجابهم وهو على كل حال ماينبغى أن يكون .

ومن جهة أخرى كان أحد الموسيقيين الانجليز وهو جون دان ستيبول John Dunstable المتوفى عام ١٤٥٣ قد قام بكتابة مؤلفات عظيمة أشتهرت بأيقاعها القوى المتغير وصياغتها وفق النماذج الايطالية بعد أن أضفى عليها أسلوبه الناتى الجديد الذى يتضح من ميلوذياتها البديعة ومن المرونة التى عالج بها أساليب الكونترابنط فى كتابتها .

وقد كان أثر موسيقاه فى السادة الفلنكبين عميقا . كما كان أيضا عصر كل من شارل السابع بفرنسا وهنرى الخامس بانجلترا عصرا مجيدا موسيقيا غاية فى الازدهار .

وإلى جانب ذلك أيضا يعد جوم دى فاى Guilaume Dufay أقدم أساتذة المدرسة الفرنسية الفلنكية . وهو مولود بمدينة كامبريه فى عام ١٤٠٠ وقد تأثر إلى حد كبير بمن سبقوه . ونشأ أولا

كأحد صبيان المنشدين بكنيسة كامبريه ثم أستدعى بعد ذلك للانشاد فى كنيسة البابا واستطاع هناك أن يطوف بانحاء ايطاليا .

ومؤلفاته تحمل بين طياتها تأويلات دقيقة متعددة كانت وقتئذ تعد من الطفرات الجريئة ومن هذا اكتسبت ميزتها الخاصة ولقد تحدث عنه أحد المتحمسين له من أبناء عصره فقال « إن الموسيقى الحقة التى تستحق الاستماع اليها لم تبدأ الا من عندة »

وفى الحق استكمل القرن الخامس عشر بفضل المدرسه الفرنسية الفلمنكية بناء النماذج الموسيقية التى سبق أن ابتكرها أصحاب مدرسة كنيسة نوتردام بباريس . ولكم يعاب عليهم مع ذلك أنهم كتبوا الموسيقى فى أسلوب غاية فى الاصطناع حتى يخيل انهم قد انغمسوا فى تمرينات لمجرد اظهار الطلاقة الفنيه فى أسلوب الكونترابنط بدلا من اهتمامهم بالتعبير الموسيقى والحساسية الشخصية .

ويظهر انهم حقيقه قد أخذوا بنشوة مبتكراتهم الفنية فى أسلوب الكتابة الموسيقية حتى انهم شحنوا عن قصد مساراتهم الميلودية بشتى الأساليب . فقد كتب أوكيجم Ockeghem أعبته المسماه « ربى العظيم » Deo Gratias فى أسلوب الكونترابنط لستة وثلاثين صوتا مختلفا (١) ولكن رغبتهم فى اظهار طلاقتهم الفنية فى الكتابة لم تمنع مع ذلك إشتمال موسيقاهم على الصفات المستلهمة .

---

(١) لاأخال أحدا يستطيع استساغه الأستماع الموسيقى فى اسلوب الكنترابنط لأكثر من أربعة أصوات وحتى فى هذه الحالة للما نجد أكثر من ثلاثة تغنى فى آن واحد . المراجع

وإذن فقد عرف الفن عصر إزدهاره بالأراضى المنخفضة وأعقبت مبتكرات فان ايك Van Eyck الفذة فى الرسم نظائرها فى الموسيقى على أيدى المؤلفين الفلمنكيين والواقع أنه كانت توجد رغبة واحدة تنحصر فى إيجاد مثل أعلا واحد وهدف واحد وكان هذا فى نوع يسوده الهدوء فى الطابع وفى العقيدة من خلال جميع المؤلفات الموسيقية . وهو طابع الورع والتصوف بالاضافه إلى حب الطبيعة الخلاب كما كان يتضح أيضا من أساليب الرسم وقتئذ .

الموسيقى الفرنسية الفلمنكية فى أوجها

وفى أواخر القرن الخامس عشر ظهرت جماعة من كبار المؤلفين ممن جرت العادة على جمعهم تحت اسم « المدرسة الفرنسية الفلمنكية الثانية » وكانوا على اتصال بكبار الشخصيات فى معظم البلاد الاوربية من ذوى الشهرة والجاه وبذلك استطاعوا أن ينشروا فنهم المزدهر فى جميع أنحاء أوروبا الغربية . وكان من بينهم جان دى أوكيجيم وهو دون شك من تلاميذ دى فاى وقد نشأ قبل ذلك ضمن صبيان جماعة المنشدين بكنيسة أنفرس فنراه فى عام ١٤٥٢ ببلاط شارل السابع ثم أمينا لصندوق دير سان مارتان بمدينة تور ثم رئيسا لكنيسة الملك الخاصة وظل محتفظا بهذا المنصب طوال حكم لويس الحادى عشر وشارل الثامن ثم رحل بعد ذلك إلى ايطاليا واسبانيا .

ونجد أيضا بين هذه الجماعة « أوبريخت » الذى كان رئيسا للكنيسة الملحقـــة بكندرائية أوبريخت ثم ببلاط « هرقل ديستا » بفيرارة (١) ثم توجه أيضا إلى كامبريه وبريج Bruges ومدن أخرى كثيرة من مدن مقاطعة الفلاندر ومدن ايطاليا .

ومن هذه الجماعة كذلك كان هناك « جوسكان دى بريه Josquin des Prés » وكانت حياته حافلة بكثرة الأسفار والتنقل . فقد كان أول الأمر من منشدى كنيسة البابا ثم رئيسا لجماعة المنشدين بكندرائيـة كامبريه ومن ثم أصبحت حياته موزعة بين باريس ، حيث كان أهم الموسيقيين فى زمانه حتى أطلق عليه فى حياته « أمير الموسيقيين » وقد طبقت شهرته وشهرة المدرسة الفرنسية الفلمنكية جميع الآفاق . ولقد كان يرد عليه التلاميذ من كل صوب ليتلقوا تعاليمه ومن بين هؤلاء التلاميذ العديدين والمؤلفين المعاصرين له نجد « أنطوان فيفان » Antoine Févin و « جاسكونى » ، و « جان موتون » Jean Mouton والذى كان منشدا فى بلاط لويس الثانى عشر وبلاط فرنسوا الأول . ثم « كليمان غير البابا (٢) » وهنرى إيزاك وكان فى خدمة كل من الارشيدوق « زيجموند بأنزبروك » والامبراطور ماكسيمليان الاول ثم هناك أيضا « لوران » المعظم بفلورنسا .

(١) أحد أمراء عائلة إيستا Esta التى حكمت مدينة فيراره الواقعة على نهر البو بأيطاليا . وكانت مزدهره بالعلوم والفنون فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر

(٢) وحقيقه إسمه (جاك كليمان Jacques Clément) (١٥٠٠ — ١٥٥٨) رئيس المنشدين بكندرائيه أنفرس وقد كان معاصروه يسمونه كليمان « غير البابا » للتمييز بينه وبين البابا كليمان السابع — المراجع

ولقد قام دى فاى فى كتابة الأغانى الدينية باسلوب الكونترابنط بإستخلاص الجزء المسمى بالميلوديه الاساسية الثابته Cantus Firmus والذى تدور عليه كل الاصوات الأخرى فى الاغنية وأبرزه فى المكان الاول . وإلى جانب ذلك فقد كانت الاغانى الدينية ترتكز فى غالب الاحيان على ميلوديه من الغناء الجريجورى أو على ميلوديه غير دينية وكان من نتائج ذلك أن وجد النص غير الدينى حتى من اللغة الدارجة التى يتحدث بها سكان مقاطعة ليبج فى نفس الوقت مع النصوص الدينية ، وكانت الكلمات التى تنشد تبدو عندئذ غير مفهومة ، ولهذا فأن ما قام به مجمع ترنتى Concile de Trente من اجراءات صارمة لاحترام النصوص الدينية كان له ما يبرره .

وقد كانت الكنيسة قبل ذلك ، استنادا إلى أسباب مماثلة ، قد حرمت استعمال الآلات الموسيقية فى الطقوس الدينية وكان من نتائج ذلك أن ازدهرت البوليفونيه الغنائية فى الموسيقى الدينية . و بفضل كل هؤلاء الموسقيين عن ذكرناهم نجد أن كل صوت من أصوات البوليفونيه يغنى ميلوديه قائمة بذاتها لها قيمتها الشخصية المستقلة ولكنها مع ذلك لا تتعارض مع الاصوات الاخرى المشتركه معها فى الاغنية . وهكذا تكرر الاصوات المختلفة الواحد تلو الآخر نفس الكلام كما تستخدم فى ذلك نفس الفكرة الموسيقية للحن .

ولقد إختفى من هذه البوليفونيه ذلك التصادم بين الاصوات المتنافرة والتى قد تشتمل عليها بعض المركبات الهارمونية الاساسية

والتى كان لها « أثر عجيب » فى موسيقى ماشو وحلت محلها مسارات بوليفونيه فى هارمونيه متطابقة ذات أسلوب سلس . وبذلك بلغ الأسلوب الفنى للكتابة درجة عالية من الكمال يندر أن يوجد نظير لها .

كما أن جوسكان دى بريه قد استطاع أن يجمع بين تشكيلات إيقاعية متنوعة فى أسلوب بلغ به حدود البراعة الفنية الفائقة لم يوجد نظير له حتى جاء سترافنسكى فى العصر الحديث .

ولقد قال جاك شايى Jacques Chailly « بأن جوسكان وهو موسيقى من أهل القرون الوسطى قد حقق الانتقال الصحيح من موسيقى القرون الوسطى إلى عصر النهضه وأيضا من الموسيقى القديمة إلى الموسيقى الحديثة . فهو يعتبر بذلك موسيقيا من العهدين على السواء »

ولقد تدرج بنا تلاميذه حتى وصلنا عن طريقهم إلى عصر « يوهان سبستيان باخ [1] » .

ولكن مما يؤسف له أن تراث هؤلاء الموسيقيين من عهد القرون الوسطى لم يعد معروفا إلا لدى البعض من علماء الموسيقى . وسوف يجيء اليوم دون شك حينما يهتم جمهور المثقفين من المستمعين بجماعة « الموسيقيين الاولين » مثلما يهتمون بجماعة « الرسامين الاولين [2] » .

---

(١) جاك شايى استاذ بكونسيرفاتوار باريس وهذه العبارة مأخوذة من كتابه عن « التحليل الموسيقى »

(٢) لقد جاء بالفعل هذا اليوم فى أوروبا وامريكا وبدأت تنعر مؤلفات هؤلاء الموسيقيين عن طريق الموسيقى المسجلة بعد أن تقدم شأنها عقب الحرب العالمية الثانية بظهور طريقة التسجيل الطويل الأجل والعرائط المسجلة — المراجع

الفصل الثالث

عصر النهضة

مدارس روما والبندقية :

كان من آثار حركة إحياء الثقافة القديمة أن حولت جميع الانظار نحو إيطاليا وعندئذ بدأت من الجنوب كل التيارات الفكرية التى انتشرت فى جميع أنحاء اوروبا .

واذا كان وقتئذ جماعة المؤلفين الفلمنكيين ، بما كان لهم من جهود فعالة ، لايزالون قريبي العهد من هذا العصر حتى يؤثرون فى المؤلفين الجدد فأنهم على العكس لم تبق لهم بعد تلك الزعامة التى احتفظوا بها طوال القرن السابق . ومن قبل كان مركزهم الوقور قد أضفى على الموسيقى طابعا من نوع عالمى عام جعلها مستساغة من جميع المسيحين من بحر الشمال الى حوض البحر الابيض المتوسط .

وأما فى القرن السادس عشر فقد تأثر كل شعب بطريقته الخاصة من المثل العليا الجديدة التى كانت تعكس صورة من ثقافة الاغريق وروما القديمة . ولقد شغف الناس بنوع خاص فى عهد النهضة بالموسيقى الغنائية وكان لهم منها تراثا لا حصر له ، كما دلت تلك السهولة والمهارة التى صيغت بها كتابتها على ما كان عليه الناس وقتئذ من وعى موسيقى خصوصا فى البوليفونيه الغنائيه بما يعجز عن الوصول اليه مؤلفو الموسيقى فى وقتنا الحالى .

وفى عهد النهضة أيضا أعرض المؤلفون عن الأساليب المعقدة التى كانت تقرب فيها الأغانى من مجرد تمرينات لأظهار الطلاقة الفنيـــة وحسب والتى اختص بها من سبقوهم. وكانت جميع الأغانى حتى الأغانى الشعبية منها تحاك فى أسلوب معقد من أربعة أو خمسة أصوات من فوق بعضها تنشد فى آن واحد وفق قواعد الكنترابنط المعقدة. فأصبحت الأغنية الآن تصاغ من ميلوديه بسيطة تدعمها فى كثير أو فى قليـل مصاحبة هارمونيـه لها . وفى جملتها كانت أغانى عهـد النهضة تصاغ من عدة ميلوديات فى ظاهرها مستقله الواحدة عن الأخرى ولـكنها مع ذلك كانت فى مجموعتها تتبع قواعد الكونترابنط وفى شىء من الصرامة. ومن هذا يتضح لنا كيف كانت طريقة التعبير فيها تستلزم حساسية موسيقية دقيقة .

ويعتبر عصر النهضة أيضا عصر غنـــاء الكنيسة دون مصاحبة الآلات a cappella ومن بين مجموعة المؤلفين الذين برزوا فى كتابة هذا النوع من الغنـــاء جيوفانى بير لويجى داباليسترينـا وقد ولد بمدينة باليسترينـا ، ومنهـــا اشتق اسمه ، حوالى ١٥٢٦[1] وكان رئيسا لعدة جماعات من المنشدين بروما ولقد استدعاه البابا بوليوس الثالث لرياسة جماعة الانشاد بكنيسة جوبليا .

واستطاع باليسترينا أن يحقق فنا عظيما يتناسب والطقوس الدينيه الـكاثوليكيه عن طريق فهمه الصحيح لأمكانيات الصوت البشرى فى

(١) ويحتمل أن يكون قد ولد عام ١٥٢٥ (قاموس اكسفورد) وقـد توفى بمدينة روما عام ١٦٥٤ ـ المراجع

الغناء . وكان يأخذ ألحانه فى معظم الأحيان عن أغانى جماعة البورجونيين الذين جاءوا الى البندقية ، كما استعار فى صياغة كتابته الكثير ممن سبقوه . ولكنه الى جانب ذلك أمكنه أن يضفى على موسيقاه من نقاء الشعور وقوة الاشراق والقدسية ما جعله من أكبر مؤلفى الموسيقى الدينية بأسرها ، وأعظمهم موهبة .

وكان من نتائج ذلك أن شمل بلاط البابا برعايته الخاصة جميع المؤلفين الذين كتبوا موسيقى غنائية دون مصاحبة الآلات ممن تجمعوا حول باليسترينا أمثال نانينو و الليجرى Allegrt وانجنيرى Ingegneri .

وأما فى البندقية فقد ازدهرت هناك أول الأمر موسيقى الفلمنكيين من أصحاب مدرسة بورجونيا بزعامة ادريان فيللير Adrien willaert رئيس منشدى كنيسة سان مارك ابتداء من عام ١٥٢٧ . وحوالى منتصف القرن السادس عشر نشأ هناك أسلوب موسيقى خاص بالبندقية مليء بالزخارف والألوان المقامية المتعددة

وكانت جمهورية البندقية ملتقى لجميع التيارات الفكرية فكانت تضم للطابع الفكرى لأهل الشمال وطابع سكان البحر الأبيض المتوسط . فكان يقصدها المفكرون من كل صوب فلم يكونوا يفدون عليها من الفلاندر وحسب بل أيضا من المانيا وحتى من بلاد سكاندينافيا . ولقد نشأ بها موسيقيون المان أمثال هاسلر Hasslér وشولتس . ولقد كان هيكل كنيسة سان ماك وما تضمه من آلات الاورغن الشهيرة الى برز فى العزف عليها كل من اندريا وجيوفانى جابريللى ركنا هاما فى الموسيقى الدينية زهاء أكثر من نصف قرن.

فقد تم هناك ابتكار النموذج الموسيقى المسمى « المبحث » Ricercare [1] وهو أصل نموذج الفوجه حيث تقوم كل صوت على حده باستعراض اللحن وتفاعله وتلخيصه . وهناك أيضا تم لأول مرة عزف أناشيد « المزامير » Psaumes « والموتيه » Motets من فرقتين من المنشدين الواحده تنشدها دون مصاحبة الآلات بأسلوب الكنيسة التقليدى a cappella والأخرى تنشده مع تقوية لألحانها عن طريق مصاحبة مجموعة من الآلات الموسيقية لها .

الموسيقى غير الدينية بايطاليا :

وفى نهاية القرن الخامس عشر ظهر نموذج من الأغنية الايطالية الأنيقة القصيرة والمازحة وكانت تسمى « بالفاكهة الصغيرة » Frottola كانت تغنى أو تعزف من أصوات متحدة المقام unisson أو من ثلاثة أو أربعة أصوات مختلفة ، كما كان يسند فيها غناء الميلوديه الأساسية إلى الصوت العالى (السوبرانو) وأمكن عزف موسيقاها من الآلات [2] وكانت موسيقاها على جانب من الخشونة كما أمتازت

(١) وهو نموذج من التأليف الموسيقى كان معروفا من القرن السادس عشر الى القرن الثامن عشر وكان يصاغ فى أسلوب مشحون بصيغ الكونترابنط على غرار اسلوب الفوجه أو اسلوب الأتباع canon ولكنه اصبح بعد ذلك اكثر تبسيطا بحيث كان يطلق على أى نوع من نماذج « المقدمات » Préludes التى تحتوى فى صلبها على بعض طرق الكونترابنط — المراجع

(٢) تذكر المصادر الموثوق بها بأن هذا النموذج كان ضمن النماذج الغنائية دون مصاحبة الآلات — انظر قاموس اكسفورد للموسيقى . — المراجع

أيضا بأيقاعها البارز القوى . وعند منتصف القرن السادس عشر حلت مكانها نماذج أخرى كانت شهرتها آخذة فى الزيادة وهى « الڤيلانيلا » Villanella أو « مادريجال نابولى » و « الأغنية الصغيرة » canzonetta و « البالتو » Baletto وكانت جميعها مقطوعات لنموذج متشابه الأجزاء [١] وايقاع بارز منتظم وبلغت شهرة واسعة . ولو أنها أيضا كانت تعد من نماذج موسيقى الرقص الا انها تعد فى الواقع فى أصلها من نماذج المادريجال الايطاليه التى قلدت أسلوب الكتابة البوليفونيه

وتعتبر المادريجال من النماذج الاستقراطية للأغانى المنمقة وهى تقوم فى بنائها على الألحان الشعبية الايطالية وأساليب البوليفونيه التى أقامها الاساتذة الفرنسيون الملتكون بالبندقية . وهكذا كان تاريخ الموسيقى غير الدينية بأيطاليا عند نهاية عصر النهضة مختلطا بتاريخ نماذج المادريجال . اذ مهدت هذه النماذج لموسيقى العصور الحديثة بما اشتملت عليه من قوة التعبير التى بلغت فى بعض الأحيان حدود التركيز الدرامى . فكانت فى أسلوبها أنيقة وفخمة ثم أصبحت شيئا فشيئا مليئة ببراعة الوصف التى اكسبتها سرعة فى حركتها . كما كانت تقوم فى بنائها على إطار من هارمونية جريئة [٢]

---

(١) أى يتكرر فيها اللحن بالذات بالنسبة لكل أبيات الأغنية — المراجع

(٢) فقد كانت تشتمل مركباتها الهارمونيه على التكرار المباشر فى الانتقال فى المسافات الخامسة Quintes consecutives وهو ما أصبح استعماله محرما فى الهارمونيه فى عصر الكلاسيك والرومانتيك ولم يستعمله المؤلفون العصريون الا فى حدود ضيقة وبشروط خاصة — المراجع

ولقد قام كل من « اندريا جابريللى » وابن أخيـــه « جيوفانى جابريللى » بوضع نماذج من أغانى المادريجال كتبت من ستة أصوات ومن ثمانية ومن إثنى عشر صوتا وكانت فى الأثر المتولد عنها تشبه السيمفونيات فيما اشتملت عليه من ثراء وقوة ومن تركيز فى الشعور .

وفى نهاية القرن السادس عشر ظهر « لوقا ماريتزيو Luca Mrenzio ضمن جماعة المؤلفين الذين كتبوا موسيقى ذات برنامج وصفى استطاع أن يعبر بأسلوبه عن أدق الأحساسات العميقة كما استعمل المقامات المتباعدة فى الهارمونيه وكذلك المركبات ذات المقامات المتنافرة مما تولد عنه أثر خاص مهد لظهور مونتيفردى والمسرحيات الغنائية الحديثة ، ومن جهة أخرى كانت إيطاليا فى عصر النهضة تضم العازفين على الآلات من ذوى المهارة الفائقة Virtuoso فاشتهرت بكبار عازفى الأورغن والكلافسان والفيـول والكورنيت والترمبون . وكان يتهافت على طلبهم بلاط ملوك أوروبا . وكان هؤلاء العازفين يمتازون بمقدرتهم الخارقه على ابتكار شتى الزخارف التى كانوا يدخلونها على ما يعزفونه من ألحان . كما استطاعوا أيضا أن يكتشفوا مواضع الثراء فى أنواع المادة الصوتية الخاصة بكل هذه الآلات الموسيقية وبذلك استطاع الموسيقيون فى شمال إيطاليا القيام بخدمات جليلة لموسيقى الآلات على غرار ما قام به الفلمنكيون بالنسبة لفن الغناء .

الاغنية الفرنسية :

واحتلت الأغنية الفرنسية تقاليد القرن الخامس عشر غير أنها دون شك كانت قد فقدت بعض ميزاتها فى عمق معانيها المعبرة

ولكنها من جهة أخرى استعاضت عنها بما اكتسبه أسلوبها من أناقة ومن سلاسة ووضوح فى التعبير . وقد احتفظت بكيانها الذاتى فى الوقت الذى شغف فيه الناس بها بايطاليا شغفا عظيما ، بل وقد رأينا ايضا الإيطاليين أنفسهم يحاكون أسلوبها .

ويوجد من هذه الأغانى ما يشتمل على أمثات من بيات الشعر إلى جانب الأخرى مما يتألف من موشح صغير واحد . كما يوجد منها من ذات الطابع الدينى وأخرى ذات طابع فكاهى ، مرح وخفيف أو غرامى . وكانت الأغنية الساخرة والأغنية الأباحية مما يعالج صيغا من صميم الأدب المكشوف من النماذج الغنائية التى امتاز بها أيضا هذا العصر . ومن بين المؤلفين ذوى الأهمية فى هذا العصر « نيقولا جومبير » Nicolas Gombert من مدينـــة بريج وأحد تلاميذ جوسكان دى بريه وقد رحل إلى مدريد مع عشرين من المنشدين وحصل هناك على مركز عظيم وهو مدير فرقة الإنشاد بكنيسة « شارل كان » .

وهناك بينهم أيضا « جاك مودوى » Jacques Mauduit صديق الشاعر رونسار ، وكذلك « كوستيلى » Costeley عازف الأورغن لدى الملك شارل التاسع و « كلودان دى سيرميى » Claudin de Sermisy رئيس منشدى كنيسة هنرى الثانى .

وتمتاز الأغنية الفرنسية غالبا بطابعها الوصفى . ومن بين عمداء هــذا الفن الموسيقى الخطر الذى يقوم على اختيــار الكلمات الغنائية مما يوحى بالمحاكاة الصوتية لما تدل عليه من معانى ، هناك كليمان جانكان Clement Jancquin[1] ، الموسيقى الغامض فى حياته ،

(١) ويذكر هجاء اسمه فى دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية (لافينياك) و كذا =

والذى يعزينا عن جهلنا بترجمتها ما وصلنا منه من كبار المؤلفات رائعة التى تعد وثائق ثمينة لما كان عليه المجتمع فى أيامه أمثال « لدادات باعة باريس Cris de paris » و « قرقرة النساء Le Caquet des Femmes » و « معركة ماريفيان La Bataille de Marignan » وجيعها تأسرنا بما لها من حيوية المظهر وشعرها الخلاب .

ومن جهة أخرى هناك « أورلاندو دى لاسو » الذى يسمونه فى فرنسا : رولان دى لاسوس (١٥٣٢ — ١٦٥٤) ويعد نابغة عصره والمثل الرائع للوسيقى الأوروبى الذى كانت مؤلفاته دائما تكتسب ميزات جديدة باتصالها فى مرورها العابر بمختلف البلاد . ولقد ترك تراثا يربو على ألفى قطعة من أغانى القداس والموتيه والمادريجال والأغانى الفرنسية وخلافها .

وهو مولود بمدينة « مونز » من أعمال « هينو » بالمقاطعة البرجونية الجديدة . ونشأ بإيطاليا حيث كان يعمل مثل ، منافسة باليسترينا . رئيسا لمنشدى كنيسة القديس يوحنا اللطرانى (بروما) ثم نجده بعد ذلك فى صقلية وفى أنفرس وفى انجلترا وفى فرنسا الى أن استقر أخيرا بميونيخ لمدة سنوات حيث كان رئيسا لمنشدى كنيسة الدوق . وهو يعد بحق « بطل عالمى » كما كانوا يلقبونه أيضا

= فى قاموس أكسفورد للوسيقى هكذا « Jannequin » وقد ولد حوالى ١٤٨٥ ويرجح أن يكون ذلك بمدينة شاتللرو Chrtellrault كما لا يعرف تاريخ وفاته ولا ابن ترف وفى هذا ما يبرر لول شامبنبول عن أنه غامض فى حياته . ولقد كان من تلاميذ جوسكان دى بريه ولكنه اتجه نحو موسيقى البرنامج التصويرى — المراجع

« بأورلاندو المقدس » . ولقد رجاه شارل التاسع ليلتحق بخدمته كرئيس لمنشدى الكنيسة الملكية بفرنسا لقاء جعل غاية فى السخاء ولم يمنعه من قبوله إلا وفاة الملك . كما كان دائماً موضع تقدير معاصريه وترحابهم فى كل مكان . ومؤلفاته تمتاز بالحيوية وقوة التصوير فضلا عما اشتملت عليه من ثراء فى الابتكار .

الموسيقى وحياة المجتمع فى القرن السادس عشر

كانت الحياة العقلية والفنية بأيطاليا قد بهرت كلا من لويس الثانى عشر وفرنسوا الأول ورفاقهم فى السلاح حينما سادت بها حركة أحياء الثقافة القديمة : اليونانية واللاتينية بكل ما كان لها من نماذج دقيقة ومتنوعة . ولقد شغف الناس بالشعر القديم بحيث لم تعد آلة « الليرا » الموسيقية رمزا للشعر وحسب بل أصبحت حقيقة واقعة . إذا لم يكن هذا الشعر ليبعث من جديد فى نضارته إلا عن طريق الموسيقى التى تدعم معانيه وتبرز أوزانه وكانت المقاطع الطويلة والقصيرة المشتمل عليها عروضه تترجم الى نظائرها من القيم الايقاعية الموسيقية .

ونسج على منوال هذا العروض القديم أهل أوروبا الغربية فى لغاتهم الوطنية . فقام الشاعر « بايف » بفرنسا بأبتكار أوزان الشعر المرسل على غرار أوزان الشعر القديم . وكان من نتائج ذلك أن أنسجمت الموسيقى مع هذا التيار الفكرى حتى أطلقوا عليها اسم « موسيقى إحياء الثقافة القديمة » Musique

Humaniste كما بعثت روح الشعبية فى الموسيقى الثقافيـــة ذات الصورة الثابتة المتزنة حيوية جديدة وأمكن أخيراً صياغة الكلمات فى معانى واضحة جلية . ولقد قام ملوك فرنسا بكل ما أوتوا من سطوة بحماية هذا التيـــار الفكرى الجديد وأننا نعرف ما كان بين فرانســوا الأول وبين أصحاب الفكر المتزمت من أساتذة السوربون من صراع أدى به الى أن يؤسس « الكوليج الملكية » ، وأصبحت بعد ذلك تسمى « بالكوليج دى فرانس » حيث كان يقصدها العلماء والفنانون من أصحاب الفكر الحر وكانت بذلك تجارب صرامة المدرسين من أساتذة السوربون الذين سخر منهم « رابليه[1] » فسماهم « بالسوربونيكيين » . وكانت صورة ذلك الملك الفارس الخلابة التى تشبه أبطال الأساطير تنعكس على حياة البلاط فلم يعد كل واحد من الأشراف يؤثر حياة العزلة فى قصره ، بل كان يتوق الى أن يعرفه الملك وأن يرمقه بعطفه . لهذا انضموا الى البلاط وبذلك خرج كبار السادة الأشراف من حصونهم الأقطاعية وشيدوا منازل ريفية جميلة يقضون بها فصل الصيف حيث إلتف من حولهم أفـــراد حاشيتهم وعلماء إحياء الثقافة القديمة والفنانون ممن كانوا يعيشون فى كنفهم .

وكان أفراد الحاشـــية فى بلاط الفالوا Valois يعشقون حفلات

---

(١) فرانسوا رابليــه Rabelais F (١٤٩٤ — ١٥٥٣) قصصى فرنسى كان يجمع فى كتابه بين أفـكار حركة احياء الثقافة القديمة وبين روح الدعابه والسخريه السائدة فى عصره وأما لفظه « السوربنكيين » فقد ابتكرها رابليه إمعانا فى السخرية من السوربونيين : — المراجع

السمر ومناظر الباليــه وكانت مباريات المبارزة وسباق العربات ومشاهد استعراض الفرسان ، مما كان يقام هناك ، وسيلة للموسيقى . والمثل على هذا ما كان يقام بقصر فونتينبلو من الحفلات التنكرية الأيطالية ومن مسرحيات التراجيديا ذات أناشــيد المجموعة على النمط القديم . كما كان أفراد الحاشية يستمتعون بالشــعر والموسيقى . وفى الحق لم تتوثق الصلة فى المتعة بين الشعر والموسيقى كما كانت فى ذلك العهد . فكانت تشترك فى الشعر الألفاظ الخلابة والتعبير العاطفى والأفكار العميقة فى حبكة متقنة الأطراف منـــذ عهد رونسار حتى ظهور ماليرب كما كان الموسيقيون يعملون مع الشعراء لإنجاز رسالة فنية مشتركة .

وكانت الأغنية الفرنسية فى ذلك العهد تكتب من أربعة أصوات دون مصاحبة . وكانت تغنى أو تعزف ألحانها من آلات . لهــذا فهى كانت معدة لتواجه كل الاحتمالات وفى معظم الأحيان كان ينشد لحن الصوت العالى بها من مغنى منفرد بينما تعزف الأصوات الثلاثة الباقية من آلة العود Luth[1] .

وأما الرقص فلم يستطع التخلف عن حركة النهضــة وأثرها فى الفنون فى مثل هذا العهد من الأناقة فأكتسب أساليب جديدة من الرشاقة داخل بلاط مديسيس وكذلك بفرنسا . وفى القرى كانت لا تزال تتبع فيه تقاليد القرون الوسطى مع إدخال شيء طفيف من التعديل عليها

---

(١) وهى بعينها آلة العود الشرقية المعروفة — المراجع

وكانت نماذج الرقص الشهيرة عندئذ هى رقصة « البورية من أوفيرن » Bourrée d'Auvergne و « الفاراندول » و البيريجوردين Périgourdine وغيرها

أثر الإصلاح الديني

فى هـــذا العصر أيضا قامت حركة من طابع دينى وسياسى قلبت أوضاع الحياة فى البلاد الشمالية وكانت فى الوقت الذى تناولت فيه نظم الكنيسة الداخلية قد أثارت أيضا تحويلا كبيرا فى الحياة العقلية والفنية . وكانت حركة إحياء الثقافة القديمة بما كانت تنشره من صور خلابة للوثنية القديمة قد أصبحت خطرا يهدد المجتمع المسيحى لهـــذا قامت حركة قوية فى هيئة رد فعل لها بألمانيا بزعامة لوثر ، وكان لوثر يحب الموسيقى وقد كتب نشيدا من أناشـــيد الكورال ، لذلك لم يحرم استخدامها فى الكنيسة ، ومن الناحية التى تهمنا تنحصر أعماله الموسيقية على الخصوص فى إضافة قيمة دينية لأغانى ميـــلاد المسيح التى كانت مألوفة عند الناس . ولقد تبعـــه فى ذلك عدة مؤلفين فجددوا بذلك مصادر تأليفهم . ولقـــد قاموا بتأليف عـــدة أغانى بسيطة ومعبرة سهلة فى الحفظ بزعامة يوهان ڤالتر Johann Walther صديق لوثر كما يعـــد هانز ليو هيسلر أهم هؤلاء المؤلفين اللوثريين وكان قد جلب من البندقية طريقة للكتابة غنية فى أسلوبها ومتنوعة فى التلوين وأصبح بذلك زعيم المدرسة الألمانيـــة فى القرن السادس عشر .

وفى نفس الوقت الذى نمت فيه مدرسة لوثر الأصلاحية بألمانيا

نشأت مدرسة كالفن بجنيف وانتشرت بفرنسا . وكان كالفن يكافح الأباحية بكل ما أوتى من تقشف البرتستانت وامتد صراعه الى كل النماذج الفنية التى كان يعتبرها حائلا بين الرجل المسيحى وبين مبادىء المسيح فأخرج من هيكل الكنيسة لوحات الرسم والتماثيل ولم يصرح بالموسيقى إلا فى أبسط أوضاعها . فكان المصلون لا ينشدون إلا مزامير « الهجنوت » من مقام واحد متحد ودون أى مصاحبة موسيقية من الآلات . وكان رائده فى ذلك إستبعاد كل عناصر الترف الخارجة على الطقوس والتى من شأنها أن تباعد بين ما يناسب الصلاة من تركيز وتأمل . وفى خارج الكنيسة كان من اللازم أيضا أن يقدم للمسيحيين موسيقى ذات جوهر روحى ولم يكن يبدو له منها مناسبا للأنشاد إلا المزامير وحسب . وبذلك جاءت موسيقى « مزامير الهجنوت » خلوا من كل أساليب البوليفونيه التى أعتاد عليها المجتمع منذ قرون عدة .

وعن طريق هذه الأغانى ، التى كان المقصود منها أن تنشد فى المنازل ، جد كبار الموسيقيين سبيلهم الى المساهمة فى حركة اصلاح الدين بعد أن كانوا هم أنفسهم قد تحولوا بعقيدتهم اليها . فهناك جودى ميل Goudimel ، المولود بمدينة بيزانسون فى أوائل هذا القرن ، بعد أن كتب أغانى من أسلوب الأوزان القديمة كرس جزءا من حياته فى تلحين « مزامير داوود » وفق الكلمات التى نظمها كل من كليمان مارو Clement Marot و تيودور دى بيز Théodore de Béze وهناك أيضا كلود ليجين Claude le Jeune

المولود بمدينة فالانسيين Valenciennes حوالى عام ١٥٤٠ والذى بعد أن خلع عليه معاصروه لقب « أستاذ البوليفونيه الكبير » قام على غرار جودى ميل بتلحين مائة وخمسين من المزامير ثم لقب بعد ذلك بموسيقى حاشية الملك

الحياة الموسيقية بانجلترا وأسبانيا

وأما انجلترا فى عصر النهضة فرغما عن أنها كانت فقيرة فى فنون الرسم والنحت لكنها على العكس كانت غنية فى حياتها الموسيقية. وكان هنرى الثامن يشترى لوحات الرسم من الخارج ولكنه من جهة أخرى كان يحيط نفسه بعدد كبير من الموسيقيين كما كان هو نفسه مؤلفا موسيقيا كتب عدة أغانى المادريجال وقام أيضا ، على حد قول إيرازم ، بكتابه موسيقى أخرى للطقوس الدينية [1]. كما كانت كل من كاترين داراجون وآنا بولين [2] تغنيان وتصاحبان غناءهما بالعزف على العود .

وأما الملكة اليصابات فكانت تتقن العزف على الفيرجينال Virginal وهو نوع من الكلافسان الذى يحمل باليد وله صف واحد من الأصابع وكان إستعماله وقتئذ شائعا كما كتبت له موسيقى فى

(١) يذكر قاموس اكسفورد للموسيقى بأن هنرى الثامن كان يعزف مختلف الآلات الموسيقية كما قام بتأليف موسيقى لعدة نماذج من القداس (فقدت جميعها الآن) كما يعزى اليه تأليف النشيد الدينى الذى مطلعه « ويحك ربي خالق كل شيء » O Lord, the Maker of all things وهو ما ينسب الآن الى موندى Mundy

(٢) من زوجات هنرى الثامن المراجع

نماذج غاية فى الأناقة إشتهرت بها أنجلترا على الخصوص فى القرن السادس عشر .

وقد أمتاز عصر اليصابات ببلوغ المسرح فيه أوج العظمة وأيضا بمجموعة كبيرة من المؤلفين الموسيقيين أمثال أورلاندو جيبونز وجون بول Bull ووليام بيرد الذين أمتازوا بذوقهم الخاص فى كتابة الموسيقى ذات البرنامج الوصفى . فنجد مثلا بول Bull فى مقطوعته المسماة « الصيد الملكى » يبدأ بلحن يعزفه بوق الصيد وينسج منه موسيقى وصفية رائعة تصور لنا مناظر الصيد بما يحيطها من موسيقى عسكرية وصيحات الصيد المتجاوبة من الأبواق . بينما كتب بيرد تسعة تنوعات على لحن شعبي اسمه « ما يتغنى به الحوذى » .

وفى مسرحيات شكسبير وسائر كبار مؤلفى المسرح من عصر اليصابات اشارات متعددة توحى لنا إلى أى درجة كبيرة كان الذوق العام شغوفا بالموسيقى فى كل طبقات المجتمع الأنجليزى .

° ° °

أسبانيا :

ومن جهة أخرى كان هناك بكنيسة البابا ثلاثة موسيقيين أسبان من عصر باليسترينا هم : «فرانشسكو جويريرو» Francesco Guerrero و«كريستوبال دى موراليس» Cristobal de Moralés وتلميذه «فيتوريا» vittoria والى جانب ما كان لنسبهم من آثار الحية الأسبانية فقد كانو جميعهم فى كتابتهم الموسيقى القداس وأغانى الموتيه وفى اناشيدهم الدينية واقعين تحت سطوة معلمهم بروما ممن جمعتهم بهم صلة الأخوة

والزمالة. وظهر ذلك الأثر الفنى الايطالى خصوصا فى بناء النماذج التى كانوا يصيغون فيها موسيقاهم. وكانت مؤلفاتهم فوق ذلك تفيض بالروحانية القوية والدقيقة الحس. ولقد أقيم بحق وجه المقارنة بين الرسام « جريكو »[1] وبين فيتوريا أكثرهم نبوغا. فقد تعلم كلاهما بايطاليا وأمكنهما أن يجمعا فى فنهما، فى شىء من العظمة والحدة، بين الواقعية والسعادة والشقاء والآلام والأفراح بكل معانيها الدينية كما وردت فى تعاليم الكاثوليكية مما لا يوجد نظير لها إلا فى كتابة القديسة تيريزة دافيلا.

وكانت أسبانيا مع مالها من ثقافة عريقة قد تأثرت بمؤلفى المدرسة الفرنسية الفلمنكية من جهة وبالمدرسة الايطالية من جهة أخرى ومع ذلك فقد احتفظت فى عهد النهضة بطابع محلى يتصل ببلادها ويتضح من أساليب البوليفونيه الجميلة ذات الثلاثة أصوات أو الأربعة أو الخمسة التى كان يتغنى بها عامة الناس والطلبة والأشراف على حد سواء.

على أنك تجد مختلطا بثقافتها فى الوقت نفسه عناصر من إيبريا (أسبانيا الأصلية) وعناصر قوطية وكلتيه ومن بلاد الباسك (جنوب غربى فرنسا) وعناصر عربية ومن أهل البربر.

ولقد أثرت فيها بنوع خاص ثقافة العرب الذين اقاموا بدولة الأندلس حتى عصر النهضة، تأثيرا عميقا وكذلك فى المدنية الأسبانية

---

(١) دومينيكو تيوتوكوبولى إل جريكو (١٥٤٨ — ١٦٢٦) Domenico Theotocopoli el - Greco رسام من أصل يونانى عاش بأسبانيا واشتهر بصرامة الأسلوب فى التلوين : —

للراجع

وفى الوقت ذاته ظلت التقاليد القوطية باقية بهـــا على حيويتها فنشأت « القصائد الغنائية الفردية » Romances من ألحـان القرون الوسطى كما نشأ عنها الأغانى الريفية لجموعة المنشدين مما يسمونه (فيلانشيكوس) Villancicos [1] حيث تبرز الصفة الفنية الى جانب الطابع الشعبي الخاص . والفيلانشيكوس هى قطع غنائية تبدأ على غرار النماذج العربية التى أخذت عنهـا بجزء اسمه « المذهب » refrain يتكرر غناءه بمصاحبة موسيقية مختلفة فى كل مرة . والقصائد التى تتصـــل بالموسيقى المونوديه من طراز القرون الوسطى توحى بماضى أسبانيا المجيد . وينشد المغنى الـكلمات بمصاحبـة ما يعزفه على الفيهويلا Vihuela وهى آلة تشبه القيثارة وتشتمل على ضعف أوتارها . ولقد ظل لويس ميلان سيـدا لهـذا الفن حيث كانت تلتقى فيـه الموسيقى ذات الأســلوب الفـنى الدقيق والشعر القوى ذى المعانى المثيرة .

الآلات الموسيقية

وأما الآلات الموسيقية بطابعهـا الصوتى فى معنـاه المعروف لنـا اليوم لم تـكن معلومـة فى القرون الوسطى فلم يكن المؤلفون يهتمون الا بالعلاقات الـهارمونيه فى الـكتابة وأهملوا بذلك الطابع الصوتى . كما أن نصوص كتابتهم لم يـكن يتضح منها الآلة التى يمكن أن

(١) أغانى ريفية تنشدها مجموعة من المغنيين وهى أشبه بنشيد يغنى فى عيد الميلاد ويتخللها جزء غنائى فردى يسمى (الـكوبلا) وتبدأ وتنتهى دائما بأنشاد من المجموعة، وهى أيضا تشبه الأدوار العربية فى بنـاء أجزائها والغناء الفردى الذى يتخللها شبيه بتقاسيم الليالى — المراجع

تصاحب الصوت الغنائى ومع ذلك فقد كان المثالون والرسامون من هذه العصور يصورون لنا مجموعات مختلفة من الآلات الموسيقية المتداوله . فيتضح لنا منها الفلوت ذات المبسم والكورنيت [١] والترمبون والتيوبا والربابة rebec والهارب والعود والبسالتريون [٢] والقيثارة والفيول [٣] والاورغن من مختلف الانواع وعدد كبير من آلات ضبط الايقاع .

ومن المرجح أن الموسيقى حتى عصر النهضة لم تكن تكتب خاصة للآلات . ففى القطع البوليفونيه كان يسند أداء بعض الميلوديات التى تتألف منها إلى الغناء أو الى عزف من احدى الآلات . وكان العازفون يعتمدون فى عزفهم على ما كتب من الحان غنائية . واذن لم تبدأ كتابة الموسيقى للآلات المختلفة الا من عصر النهضة .

وكما ان إنتشار إستعمال البيانو فى القرن التاسع عشر بفضل الاسر البورجوازية استتبع كتابة عدد لا يحصى من الموسيقى الخاصة به كذلك الحال فى القرن السادس عشر فان انتشار استعمال العود أدى إلى إنتشار كتابة الموسيقى له . والعود هو آلة وترية تغمز بالريشة على هيئة اللوزة وظهره منتفخ وذراعه معقوص الى الخلف . ويحتضنه العازف على غرار ما يفعل بالقيثارة ولقد لشعب

---

(١) نوع من النفير صغير الحجم عن النوع المألوف اليوم بالاوركستر المسمى الترومبة .

(٢) أشبه بالقانون

(٣) النوع القديم من الفيولينة — المراجع

تركيبه منذ القرون الوسطى فزاد حجمه وأضيفت اليه أوتار لأصوات القرار كما شدت أوتاره إلى مشط خشبي قائم بذاته ومثبت عليه خارج الذراع وتضبط أوتاره وفق مقام القطعة الموسيقية ومقتضيات عزفها. وأما الاورغن الصغـــير المتنقـل وله أنابيب يتراوح عـددها من خمس عشر إلى عشرين ومنفاخ يحرك باليد اليسرى ، فكان فى القرون الوسطى مجرد آلة لضبط الصوت الغنائى فى انشاد الموسيقى من أسلوب الكونترابنط ولم تكن له قيمة فى العزف الموسيقى ، ولكنه تطور بعد ذلك واصبح فى صورة أورغن الكنيسة وعندها كتبت له مؤلفات موسيقية هامة .

وفى نفس الوقت كان كبار العازفين الايطاليين قد أدخلوا التحسينات على الآلات الموسيقية من فصيلة الفيولينة وبعض الآلات النحاسية مثـل الترومبه والترمبون . كما أن عازفى الاورغن أمثال اندريا وجيوفانى جابريللى قد خلقا ، عن طريق عزف قطع الأغانى القصـــيرة canzoni ، موسيقى براقة للاوركستر مهدت لانتشار كتابة الموسيقى الموزعة على مجموعة آلات الاوركستر .

ولقد استمر كبار العازفين بعد ذلك لمدة طويلة فى تنميق النصوص الموسيقية كما يحلو لهم كما ادخلوا عليها تعديلات ميلوديه جوهرية . وهم فى ذلك يشبهون ما يقوم به الآن مؤلفو موسيقى « الجاز الحار » Hot Jazz ولقد استبعدت فيما بعد تلك الزيادات من النصوص فى القرن السابع عشر بفرنسا بفضل نفوذ لوللى LULLY

الفصل الرابع

القرن السابع عشر

نشأة الاوبرا :

فى عهد أسرة الميديتشى بفلورنسا والبابا يوليوس الثانى بروما بلغت فنون الرسم والنحت والعمارة درجة عالية من القوة ودقة التنفيذ لم تصل اليها فى أى عصر من العصور التالية . ولم يتجه معاصرو كل من ليوناردو دافينيتشى ورافاييل وميكيل أنجيلو فى نماذجهم الفنية الا شطر اليونان القديمة . كما أن المثقفين من الاشراف كانوا يحيون فلسفة أفلاطون فى مناظراتهم وكان الفن المسيحى قد تحلى بصور من الوثنية .

وعلى غرار ذلك اتجه المؤلفون الموسيقيون فى كتابتهم نحو النماذج القديمة . فقام جاكوبو پيرى JACOPO PERI المغنى الفلورنسى بكتابة قصة موسيقية تقوم على أسطورة أپولون فى صراعه مع الأفعى مع مصاحبة العود ووفق القواعد التى وضعها ڤينشنسو جاليليو أحد علماء حركة احياء الثقافة القديمة وهو والد الفلكى الشهير .

والى جانب ذلك كان الموسيقيون فى ذلك الوقت يسيرون فى عزفهم للنصوص الاغريقية فى حرية متزايدة بسبب صعوبة قراءتها .

ولكن فى عام ١٦٠٠ قام پيرى بالاشتراك مع الشاعر رينوتشينى بوضع أوبرا « يوريديس » ذات الشخصيات المسرحية المتعددة والاخراج المسرحى الكبير وخيل اليهم وقتئذ أنهم قاموا بأحياء المسرح القديم أو على الأقل أمكنهم اخراج صورة منه ، والحـــاصل أنهم فى الواقع أبتكروا نموذجا موسيقيا جديدا . ويعد هذا الاخراج لتلك المسرحية بمثابة تصدير لتاريخ يعتبر حتى اليوم لم ينتهى بعد وهو تاريخ الاوبرا .

ولقد أراد هؤلاء المؤلفون الفلورنسيون أن يكون دور الموسيقى ، كما حدث فى المسرح القديم ، قاصرا على تدعيمها لنص الشعر وتقوية معانيه واطالة محولها . لهذا كانوا ينتقـــون موادهم بحيث تمثل الكلام والغناء فى آن واحد . ولم تكن فى الواقع هذه الفكرة بجديدة ولكن الطريقة التى عولجت بها كانت طريفة ، كما كان التمهيد للسرح الغنائى مشتملا على كل مزاته ونقائصه التى سوف يظهر بها فيما بعد . وأهم ما فى الأمر هو أننا نصادف لأول مرة طريقـة واضحة من التجويد فى الالقاء الى جانب قوة التعبـــير الدرامى مما تختص به الاوبرا ، وفضلا عن ذلك فقد بدأ الصوت الواحـد فى الغناء ينفرد بالانشاد مع مصاحبة هارمونيه له من الآلات الموسيقية ولم يعد بعد ضمن أصوات البوليفونيـــه ، ومن ثمة قامت دولة المغنين المنفردين Solistes وسطوتهم القوية .

وكانت هذه المحاولات الأولى عاثرة ولا لون لهـا فى الواقع . فكان لابد اذن من ظهور عبقرى ليستخدم كل هذه الافــكار التى

اشتملت عليها تلك المحاولات فى صياغة كبار المؤلفات . وتم هذا بالفعل بفضل كلوديو منتفردى CLAUDIO MONTEVERDI وكان يعمل بخدمة دوق مانتوا وقد طلب اليه الدوق أن يكتب موسيقى لمسرحية أورفيو ORFEO وضع كلماتها وزيره . ولقد أطلق منتفردى العنان لخياله فى كتابتها وعرف كيف يضفى على أسلوبه الجديد فى الالقاء الملحن Recitativo قوة درامية هائلة الى جانب استغلاله لكل امكانيات الأوركستر وغناء المجموعة (الكورال) ومشاهد الباليه كما أمكنه أن يجمع بين الغناء الهادىء العذب وبين التركيز فى الغناء التراجيدى المثير . وقد قفز دفعة واحدة الى القمة فى تلك الأوبرا ، التى تعد بحق الأولى فى التاريخ ، بما له من حدة الذكاء والقدرة على تصوير النفس المعذبة . ولكن مما يؤسف له أن الأوبرات التى كتبها خلال الخمسة والثلاثين عاما التالية فقدت جميعها . أذ كان قد أستدعى الى البندقية لرئاسة منشدى كنيسة سان مارك . وقد ترك لنا من مؤلفاته هناك أغانى المادريجال فى أسلوب قوى وبليغ أستلهمت من أعمق العواطف الدينية . وأما الأوبرا التى كتبها هناك فقد ظلت باقية وهى : «تتويج بوبيا» (١٦٤٣) . وهى أولى الأوبرات التى تعالج موضوعا تاريخيا وأسلوبها متنوع الحركة يفيض حيوية .

وبعد العرض الأول لمسرحيات الاوبرا بفلورنسا أصاب هذا النموذج المسرحى نجاحا عظيما حتى أن روما تزعمت حركة الدعاية

اليها . ولقد شاعت المزايا الخلابة للغناء الايطـالى وتجاوب أناشيد المجموعة وتطور إعداد المناظر كما لشعبت معدات الأخراج المسرحى بأسره وساهم كل من جوبليو كالشينى ولويجى روتى وستفانو لاندى فى تقوية المسرح الغنائى وتفخيمة . ولقد دعى مغنون من كل بقاع ايطاليا لكى يشتركوا مع مصممى الزخرفة الذين كانت لهم الكلمة العليا فى جعل مناظر الاوبرات ذات قيمة استعراضية كبيرة الى حد أنها فى بعض الأحيان كانت تضر بالقيمة الموسيقية للمسرحية .

وهكذا تصادف الاوبرا منذ نشأتها حجر عثرة عما هدد كيانهـا فيما بعد وهو إلتجاؤها الى التأثير الحسى فكان عليها أن تجارى ذوق الجمهور الذى حضر ليصفق للمغنين وللأخراج المسرحى .

وفى عام ١٦٣٧ أنشىء بالبندقيـــة مسرح متخصص فى الاوبرا حظى بشهرة واسعة وبذلك إزدهر أسلوب الاوبرا البندقارية فى جميع انحاء ايطاليا وجنوب ألمانيا . ولقد تأسست بالبندقية وحـدها بعد ذلك سبع دور للأوبرا كانت الموسيق فيها غالبا تسخر لتوضيح فكرة مسرحية تافهة ونصوص مشحونة بالكلمات المصطنعة عما يجانب الذوق السليم . كما كانت فى بعض الاحيان تختنق فى ذلة وراء تمثيل مشاهد من مسرحيات تعالج قصصا خرافية ذات مناظر استعراضية كبيرة . ومن بين من لمعوا فى كتابة الاوبرا وفق هذه النظرية الاستعراضية نجد مؤلفين مثل سيستى CESTI وكافاللى من ذوى المؤهلات المحدودة ولو أنهم كانوا على جانب لا بأس به من المقدرة الميلوديه فى كتابة الالحان .

الكانتاتا والاوراتوريو و الصوناته

ولم يكن نموذج الأوبرا هو الوحيد الذى تم نموه اذ رأينا الى جانبه نماذج أخرى أخذت تسايره فى التطـــور وهى « الكانتاتا » و « الأوراتوريو » و « الصوناته » . و « الكانتاتا » قطعة غنــائية تصاحبها آلات موسيقية وفى القرن الـسابع عشر كانت تصاغ فى كتابتها كل أنواع الميلوديات ، وكانت فى البداية عبــارة عن أغنية بسيطة ثم ازدهرت عند مونتفردى ومعاصريه وتحــولت الى نوع من الالقاء الملحن Recitativo وقد تقلص فى صــورة لحن يفيض حيوية وقوة موسيقية مركزه . ولقد أثرت كل من الكانتاتا والاوبرا كل منهما فى الأخرى وكانت نصوص الكانتــاتا قصصية حيث يتناوب أشخاصها رواية القصة على التعاقب وكان يمكن عزفها من صوت غنائى واحد أو من عدة أصوات كما كانت تصاغ فى ألحان من أساليب ميلوديه مثيرة . ولقد استطاع لويجى روسى أن يصل عن طريق نماذجها غير الدينية الى نتائج رائعة فى الأثر الموسيقى ، بينما كان كاريسيمى سيد المؤلفين فى نماذجها الدينية التى أطلقوا عليها اسم « الأوراتوريو » وكانت تقـوم على نصوص من التوراة . ولقد بلـــغ كاريسيمى أوج الشهرة فيها عن طريق فنه الممتـاز فى اقامة التوازن والانسجام بين تعاقب الغناء الفردى وغنــاء المجموعة بصفة خاصة . ولقد انتشرت هذه النمــاذج من الاوراتوريو ذات الأسلوب البسيط والموضوع الوقور العميق أولا بايطاليا ثم اشتهرت

بعد ذلك المؤلفين الموسيقيين بألمانيا وفرنسا .

وأما « الصوناته » فهى كما يدل عليها اسمها المشتق من الايطالية ، قطعة تعزف من الآلات الموسيقية . ولقد ظهرت فى أوائل القرن السابع عشر بايطاليا لتدل على موسيقى كتبت لعدة أنواع من الآلات الموسيقية بمختلف تشكيلاتها ومستقلة عن كل مصاحبة غنائية .

وظهر أيضا من نماذج القطع ما سموه التوكاتا (أى اللمسات السريعة) TOCCATA وهى نوع من القطع الموسيقية التى كتبت لآلات موسيقيه من ذات الاصابع مثل البيانو . وقطع أخرى سموها (الكانزونى الفرنسية) CANZONI FRANCESE وهى صيغ من الاغانى أعدت للعزف من الآلات .

ولقد تقدمت أيضا صناعة الآلات خصوصا الآلات الوترية بفضل ستراديفاريوس وأماتى [1] من جهة وبفضل المهارة الفائقة التى وصل اليها العازفون الايطاليون من جهة أخرى مما طبقت شهرتهم معه الآفاق . وكان من نتائج ذلك أن تقدمت أيضا الكتابة الموسيقية لهذه الآلات وتابعت فى ذلك التقدم الذى أحرزته صناعة الآله وما أصابه عازفها أيضا من مهارة فائقة .

---

(١) أشهر صانعى الفيولينه فى العالم وقد ولد ستراديفاريوس عام ١٦٤٤ وتوفى عام ١٧٣٧ وأما آماتى فهم عدة أفراد من عائلة أشهرهم نيقولا وجيروم وأنطوان عاشوا جميعا فى القرن السابع عشر بشمال ايطاليا وهم يجيئون فى المكان الثانى بعد عائلة ستراد يفاريوس ويوجد اليوم من آلات ستراديفاريوس مالا يزيد عن ستة فيولينات موزعة على انحاء العالم . المراجع

وكان النموذج السائد عندئذ هو الصوناته المكتوبة لفيولينه واحده أو أثنتين منها مع مصاحبة الكلافسان . وأما ماكانوا يسمونه عندئذ بالقرار الأساسى Continuo فكان يعزف من آلة قوسية ذات أصوات غليظة مثل الفيول الباص أو الفيولا داجبا (١) وكان هذا النوع من المجموعة الموسيقية بمثابة نواة لتكوين ثلاثى الآلات الذى يعد اليوم من أشهر مجموعات موسيقى الحجرة . وأما بناء هذه الصوناتات فكان من طابع الى حد ما رخو حتى جاء كوريللى CORELLI (١٦٥٣ — ١٧١٣) فأضفى عليها اطارها المنطق عن طريق عرض أجزائه البنائية فى تقابل متقن مما تولد عنه آثار موسيقية عظيمة . وكان هو نفسه من العازفين البارعين على الفيولينه لهذا كانت مؤلفاته تشتمل على كل الصفات المعبرة لمفاتن الآلات الوترية . ويرجع اليه الفضل أيضا فى اقامة نموذج الكونشرتو Concerto الكلاسيك حيث يتقابل فى العزف بين مجموعة آلات الاوركستر وبين العزف المنفرد على الآلة الموسيقية التى يصاحبها الاوركستر ، وقد أثار ابتكاره اعجاب الناس بنموذجه حتى اليوم .

---

(١) وهى آلة من فصيلة الفيولا غير أنها تختلف عنها فى الأوتار وفى طريقة العزف فبينما تعزف الفيولا بالأمساك بها على الكتف ، على طريقة الفيولينة ، اذ تعزف الفيولا دا جبا على طريقة الفيولونشيللو بوضعها على الركبة . وقد أصبحت الآن من الآلات القوسية المنقرضة ولا توجد الا فى المتاحف أو لدى بعض علماء الموسيقى . المراجع

ابتكار الاوبرا الفرنسية بفضل لوللى LULLY

وأما الفرنسيون فلم يتأثروا كثيرا بالثورة الموسيقيـــة الإيطالية فكانت نمـــاذج «لحن البلاط» لاتزال متداولة. مما عرف فى عصـــر لويس الثالث عشر والتى كانت تشتمل على الكثير من الحذلقة الأدبيـة والمبالغه والتكلف فى التعبير. وبذلك كانت على طرفى نقيض مع أغانى الفودفيل (أى «صـــوت المدينة» Vaudville "Voix de Ville") والتى كانت من النماذج الشعبية للاغانى وانتشرت أيضـــا الأغانى اللاذعـــة Satiriques خصوصا من ذات الطابع السياسى فى عصر نزاع الفـــروند [1] كما برزت أيضا موسيقى الرقص فى الحفلات العامة وشغف بها الفرنسيون بنوع خاص وكانت الباليه فى أسلوب البلاط على حد قول الاستاذ هنرى برونيير اشبه الاستعراضات الفخمة التى تقام اليـــوم فى صـالات الرقص Music - Halls فكانت تتألف من المحاكاة بحركة الجسم ومن رقصات فرنسية ورقصات أجنبية وكذلك من حركات بهلوانية تتعاقب جميعا ومن حولها مناظر مسرحية واخراج من أسلوب ايطـــالى. وكانت تشتمل أساسا على قصة يتم تمثيلها عن طريق المحاكاة بحركة الجسم او الغناء ولذلك بدأ يظهر بهـــا الالقـاء الملحن Récitatif الى جانب الأثر الدرامى وكان هذا بمثابة شق الطـريق نحو نموذج الاوبرا.

---

(١) وهو النزاع السياسى الذى نشب فى بداية عصر لويس الرابع عشر داخـــل البلاط بين أشياع الكاردينال مازاران وأشياع آنا ملكة النمسا خلال الفترة بين عام ١٦٤٨ و ١٦٤٩ وامتدت أذياله من عام ١٦٤٩ الى ١٦٥٣ المراجع

وفى عام ١٦٤٦ خطرت للكاردينـال مازاران فكرة عرض الأوبرات الايطاليـة بفرنسا وقت احتفـالات الكارنفال فكان لعرضها بريق بالغ الأثر فى الجمهور ممـا جعله يتحمس لهذا النموذج الموسيقى كما توافر وقتئذ على اخراجها أحسن المغنين الايطاليين .

ولقد مثلت بنوع خاص أوبرا « أورفيو » من تأليف لويجى روسى فى أسـلوب فخم وممتاز وصادفت نجـاحا عظيما بفضل جاكوبو توريللى مما استحق عليه تلقيبه « بالساحر العظيم » . وبعد مرور بضعـة سنوات عـلى ذلك أحضر مازاران من البندقيـة بمناسبة الزواج الملكى مؤلف الاوبرا الشهير كافاللى [1] ذو الاسـلوب الخلاب الذى بهر المستمعين ، وبذلك كان الايطاليون وقتئذ متسلطين على المسرح الموسيقى بفرنسا . ولـكن تبدل كل هذا فى عصر لويس الرابع عشر الذى كان يتولى سلطة الحكومة بنفسه شخصيا ، وعن طريق قوة دفعه للأمور انتظمت جميع الفنون الجميلة فى سلك إدارى دقيق ومنتظم وكـانت من قبل قد بذلت جهـود لاقامة أوبرا فرنسية وطنية كما أعد الراهب بيران PERRIN مشروعا لانشـاء أكاديمية للموسيقى والشعر على غرار نظائرها بايطاليا ولـكنه باء بالفشل وتكبد من جراء ذلك دينا ألقى به فى غياهب السجون .

ومن جهة أخرى استطاع كامبير CAMBERT أن يخـرج أوبرا ريفية أطلق عليها اسم « بومون » رغم ما كان يحيطه من جو مفعم

---

(١) وهو بيترو فرانشسكو كافاللى ، ولد بمدينة كريما من أعمال لومبارديا فى عام ١٦٠٢ وتوفى بالبندقية عام ١٦٢٦

المراجع

بالمكائد التى كادت تودى بالأكاديمية الملكية للموسيقى لولا أن لويس الرابع عشر كان قد أسند ادارتها الى شخصية قوية هو : جان باتيست لوللى JEAN-BAPTISTE LULLY .

وقد كانت حياة لوللى (١٦٣٢ — ١٦٨٧) حافلة بالمفارقات . فهو أصلا إبن طحان من فلورنسا ، وعندما بلغ الرابعة عشر من عمره قابله أحد فرسان اللورين الذين كانوا يطوفون فى أسفارهم بايطاليا وأعجب ببشاشته فعاد به الى فرنسا . وهناك التحق بخدمة مدموازيل دورليان MADMOISELLE D'ORLEANS بصفة خادم بحاشية تلك الأميرة . ويروى عنه أنه عثر مرة على فيولينه وطفق يعزف عليها الى أن بلغ فى عزفه حدود البراعة فعينته الأميرة عندئذ موسيقيا لديها ، ولكنه لم يلبث أن ترك خدمتها ليلتحق ضمن الاربعة والعشرين عازفا للفيولينه بفرقة الملك . وهناك لاحظ لويس الرابع عشر مهارته فى الموسيقى لحفزه ذلك الى انشاء فرقة من عازفى الفيولينه الصغار أسند اليه قيادتها ، فكان هناك يقوم بالتأليف والعزف والرقص واستطاع أن يحظى بأعجاب من كانوا حوله بطلاقته ونشاطه وروح الدعابة التى اتسم بها . ولقد ظل يرقى سلم المجد فى سرعة هائلة حتى أصبح لا يدور أى شىء بفرساى مما يتصل بالموسيقى دون مشورته . وكان الى جانب ذلك ذو شخصية عجيبة : له أنف أفطس ووجنتين متهدلتين . ورغما عن عينيه الواسعتين كان قصير النظر . ومظهره يجانب النظافة ، ومن طبع شرير وعلى جانب من الدهاء رغم ما كان عليه من صراحة ساذجة فى القول .

ومع كل هذا فقد أمكنه أن يحظى باعجــاب الملك ، وكان دائما يناضل من حقدوا عليه وحسدوه فى قوة عظيمـــة كما أستطاع دائما أن يصل الى أغراضه عن طريق ذكائه ونشاطه وجرأته .

ولقد استطاع لوللى وهـــو ايطالى الموطن فرنسى بالتجنس أن يتمثل روح الموسيقى الفرنسية ومن مستوى فى البراعــة نادراً . ثم أمكنه بعد ذلك أن يصبح المبتكر الاساسى لاحــد النمــاذج الموسيقية الوطنية : ألا وهى الاوبرا الفرنسية فبدأ أولا باستعارة التقليد المألوف من نماذج الباليه فى البــلاط . ولمـا كان هو نفسه راقصا لهذا كان الجزء الاعظم من موسيقاه يقوم على الرقص وعلى الرقص الفرنسى بنوع خاص : التشاكون والجافوت والمينويتو وكانت جيمها نماذج أوحت بالكتابة للآلات الموسيقية فى جميع بلاد أوروبا . ثم قام مع صديقه موليير بأبتكار نموذج « كوميديا الباليـــه » Comédies - Ballets فــكانت اما مسرحيات هزلية مثـــل « زواج بالاكراه » و « الطبيب العاشق » وأما ذات موضوع نبيل ممـا مهـــد لموضوعات مسرحيات الاوبرا مثل « الاميرة ايليـــدا » و « العشاق النبلاء » Les Amants Magnifiques ، وهكذا استطاع لوللى أن يضع أسلوبا غنائيا للمسرح فرنسيا فى جوهره وقد أصبح بعد ذلك بفضل سطوته الاول من نوعه فى العالم .

وفيما بعـــد عندما كتب له كينو Quinault عدة مسرحيات للتراجيديا أمكنه أن يحولها الى أوبرات حقيقية استعمل فيها الاوركستر

وكان وقتئذ يقوم أساسا على الآلات الوترية كما استخدم جماعات المنشدين ليصل عن طريق انشادهم إلى درجات الفخامة اللائقة بأسلوب يتفق وفخامة عصر لويس الرابع عشر . ومن هذه الناحية تمد مؤلفاته أساسا الموسيقى المسرحية الفرنسية وقد اتخذت مكانها الطبيعى من بين مظاهر المدنيه الرفيعة التى امتاز بها هذا العصر الذهبي إلى جانب المبانى الفخمة التى قام بها « مانسار » والحدائق التى أنشأها « لى نوتر » Le Nôtre ولوحات الرسم التى أبرزها ليبران وتماثيل كوازيفوكس Coysevox فضلا عن تلك الحركة الأدبية الرائعة التى قام بها كل من « لافونتين » و « بوسويه » و « موليير » و « راسين » .

مدرسة فرساى :

وعندما أراد لويس الرابع عشر أن يجعل بلاطه أروع بلاط فى العالم أسند للموسيقى فيه دوراً أساسيا عظيما . وبذلك أصبح قصر فرساى مركزا هاما أزدهرت منه الموسيقى حتى عصر الثورة الفرنسية واستمر قبلة الجميع زهاء الخمسة والثلاثين عاما التى تعاون خلالها لولى وملكه لجعل الموسيقى والباليه والاوبرا جميعاً تسير فى طريق مجدها حتى تحولت جميع الانظار اليه فى أوربا بأسرها . وحتى الموسيقى الدينية كانت تنشد كل يوم بكنيسة هذا القصر ، وفى كل يوم من أيامه كانت تغنى أناشيد قداس نغم . كما أن ماأحاط حياة البلاط من احتفالات ومواكب وحفلات الصيد والولائم كانت كلها حافزاً إلى انتشار الموسيقى . وفى داخل القصر وكذلك فى حدائقه كانت تقام حفلات الرقص والمسرحيات ومشاهد البـاليه ومختلف

الاستعراضات الفنية الأخرى . وكان ينتظم داخل الكنيسة الملكية تسعون من المنشدين يغنون بمصاحبة صفوة مختارة من عازفى الآلات الموسيقية . ولقد كان لوللى يكتب لهم الاناشيد الدينية وأغانى الموتيه ويوزعها على فرقتين من المنشدين مع مصاحبة الاوركستر : وأهم الامثلة على ذلك ، الموسيقى العظيمة التى كتبها لصلاة الجنازة De Profumdis والقطعة الرائعة الخاصة « بصلاة الشكر لله Te Deum » . ولقد أسندت رياسة جماعة هؤلاء المنشدين إلى « هنرى دى مو » الذى كانت تنشد مؤلفاته لموسيقى القداس فى جميع أنحاء فرنسا .

وإلى جانب ذلك كان هناك لالاند (١٦٥٧ — ١٧٢٦) ، وهو الابن الخامس عشر لعائلة فقيره ، وقد أمكنه أن يسترعى اهتمام لوللى وتقديره بمواهبه الموسيقية كعازف للاورغن فى عدة كنائس بباريس فنوه عنه للملك وكان من نتيجة ذلك أن عين فوراً مدرساً للأميرات بفرساى ثم رئيساً لفرقة موسيقى الحجرة هناك ثم رئيساً لفرقة المنشدين بكنيسة القصر . كما كان أيضا « مارك أنطوان شاربانتييه » أحد تلاميذ كاريسيمى [١] وقد كتب سلسلة من القصص الدينى الموسيقى قريبة الشبه بنماذج الاوراتوريو وتشتمل على أسلوب قوى خلاب .

وفى عام ١٦٨٦ ظهرت آخر أوبرات كتبها لوللى وهى « ارميد »

---

(١) جياكومو كاريسيمى (١٦٠٥ — ١٦٧٤) وقد أدخل عدة تعديلات على الاوراتوريو والكانتاتا بمصاحبتها بعدة آلات موسيقية مختلفة . المراجع

و « أسيس وغلطه » Acis et Galatée ولقد توفى قبل أن يتم تأليف « أخيل وبوليكسان » فأتم فصولها الأخيرة سكرتيره كولاس . ولقد حزن البلاط والمدينة بأسرها على فقدان هذا الموسيقى حتى خيل اليهم أنه ليس فى الامكان تعويضه .

ولكن بعد مضى عشر سنوات مثلت لأول مرة أوبرا الباليه تأليف كامبرا المسماه « أوروبا المهذبة » وصادفت نجاحا باهرا . ولقد ولد كامبرا فى مدينة أكس آن بروفانس ذات الشمس الساطعة ، لهذا كانت موسيقاه مشرقة فى أسلوبها الممتاز .

وأمام هذا النجاح الذى أصابته هذه المسرحية اضطر كامبرا إلى ترك وظيفته كرئيس فرقة المنشدين بكنيسة نوتردام بباريس لينقطع للموسيقى المسرحية . وإلى جانب اغانى الموتيه العظيمة التى وضعها قام أيضاً بكتابة موسيقى لخمس وعشرين باليه واوبرا . وفى هذا الوقت أيضاً كان ديتوش [1] . أحد فرسان الملك من هواة الموسيقى ممن أصابوا نجاحا فى كتابة الأغانى ، وقد وضع موسيقى الباليه «عيسى» Issé المشتملة على هارمونيات عجيبة وغاية فى الجـرأة احرزت اعجاب البلاط .

---

(١) أندريه كاردينال ديتوش (١٦٧٢ — ١٧٤٦) وهو أحد تلاميذ كامبرا وقد وصل الى منصب المدير الموسيقى للقصر الملكى ثم مدير الاوبرا فى عصر لويس الخامس عشر ؛ وقد كتب عدة مقاطع الباليه وأوبرات وبعض مقطوعات من الموسيقى الدينية . المراجع

ولقـــد اجتمع أيضا من حول هؤلاء المؤلفين مؤلفون آخرون أمثال الأب بلانشار « ونيقولا بيرنييه » و « البزابيث جاكيه دى لاجـــير » و « ماران ماريه » مؤلف أوبرا « آلسيون » التى اشتملت على أسلوب جديد لتوزيع الموسيقى على آلات الأوركستر .

ومن جهة أخرى ظهر فى عصر لويس الرابع عشر أسلوب موسيقى جديد أصبح بعد ذلك أساسا من الأساليب الفرنسية الموسيقية وهو كتابة القطع الموسيقية للكلافسان (١) وكان فى هذا الوقت قد بدأ استعمال العـــود يختفى كما أن الآلات الموسيقية ذات الأصابع a clavier كانت قداستكملت نمـــوها الفنى وبذلك أصبح معظم عازفى الأورغن عازفون لآلة الكلافسان أيضا . ولما كانت غالبيتهم من المؤلفين لهـــذا فأنهم أقبلوا على الكتابة الموسيقية لهذه الآلة الجديدة أيضا . وكانو على قـــلة عددهم من العارفين ببواطن قواعـــد الكتابة للآلات الموسيقية لهذا عرفوا كيف يكتبون فى روعة لهذه الآلة . كما يعد معظمهم من المبتكرين ذوى الشهرة الواسعة أمثال لويس مارشان وأندريه ريزون وكلود دا كان ونيقولا كليرامبو ، وعرف هذا الأخير كيف يجمع فى أسلوبه بين القوة وبين الطابع الخلاب .

وإلى جانب ذلك يعـــد شامبيون دى شامبـــونير CHMPION DE CHAMBONNIERES أول عازف ومؤلف للكلافسان لدى لويس الرابع عشر ومؤسس المدرسة الفرنسية للكلافسان ولو

---

(١) والكلافسان آلة أكثر وجه الشبه بالبيانو إلا أن صوتها حنون ولها رنين خاص يشبه صوت « القانون » المراجع

أن موسيقاه ظلت بالرغم من ذلك متأثرة بأسلوب الكتابة للعود . كما أنه أساء الى أسلوبه بأفراطه فى استعمال العبـــارات الزخرفيـة والمركبات الهارمونية الكبيرة من النوع المتعاقب المفردات « الآربيچيو » ولكن إسمه من ناحيـة أخرى استحق التخليد فى الأجيال المتعاقبة لأن الأخوة كوپران الثلاثه كانوا من تلاميذه .

ولقد تميزت عائلة كوپران بباريس زهاء قرنين بالكتابة والعزف على الأورغن فى كنيسة سان چيرڤيه ولكن مصيرها لم يكن خارقا للعاده أيضا مثل عائلة باخ . اذ كان الفنانون فى ذلك الوقت يتوارثون فنهم ويعتبرونه بمثابة حرفة لهم تنتقل اليهم من الأب إلى الأبن . وكانوا يتزوجون ويكونون فيما بينهم جماعات متساندة تتبادل العون فيما بين أعضائها . كما كانت الحكومة من جهة أخرى تعضد قيام مثل هذه الجماعات العائلية بنفس الطريقه التى تعضد بها الجماعات العائلية لأرباب الحرف . وكان أفضل هـذه الجماعات من كانوا فى خدمة الملك فكانت لهم إمتيازات تنتقل إلى ذريتهم من بعدهم . ولكنهم لم يكونوا يستهدفون الطرافة فى فنهم بل كانوا يهتمون على الخصوص بأتباع تقاليدهم الفنية العائلية الموروثة وكان رائدهم فى ذلك أن يحظوا بأعجاب من يرعونهم أكثر من بروزهم الفنى .

ومن بين هؤلاء المؤلفين كان هناك الأخوة الثلاثة كوپران : « لويس » و « فرنسوا » و « شارل » وهم أصلا من مدينة شوم آن برى CHAUME - EN - Brie . وقد استرعوا اهتمام شامبونيير فاستدرجهم

إلى باريس . وقد أصبح لويس (١٦٢٥ — ١٦٦١) عازفا للفيولينة بكنيسة الملك وأما شارل فكان له ولداً اسمه فرنسوا وقد برز اسمه من دون عائلته حتى سموه : « كوپران الأكبر » .

ولن نستطيع التحدث عن كوپراز الأكبر (١٦٦٨ — ١٧٣٣) دون أن يوحى لنا الكلام عنه بصفات فرنسية أصيلة خاصة بعصره : تلك هى الجلاء والوضوح والاناقة والميل إلى النبل فى التعبير . فقد عرف كيف يستنبط من أصوات الكلافسان أجمل الآثار الموسيقية وأرسخها. وكان فرنسوا كوپران يعالج أسلوبا تصويريا فى سهولة وهمة تقوم على مهارة فائقة وعلم وفير . فكان يعبر عن مناظر حية وصور لشخصيات بنفس الدقة والمهارة فى إبراز طلاوة المظهر التى تتوافر لصانع الجوهرات ويتضح ذلك جليا من عناوين مقطوعاته : فهو تارة يصور « الناقهة من المرض » و « المشدوهة » L' Enjouée «والجليلة » La Majestueuse « والمرهقة الحس » La Voluptueuse وحينا يرسم صورا بديعة مثل : « شريط القبعة الطائر » Le Bavolet Flottant و«الحواجز الخفية» Les Barricades Mystérieux و «الشيوخ العشاق» Les Vieux Galants و « أمينات الصندوق اللاتى بطل عملهن » Les Trésoriéres-surannées

ولكن كثيرا ما قيل عن كوپران أنه لا يعدو عن كونه مؤلف بسيط على حظ من رشاقة الاسلوب ، ومما قلل من شأنه فى نظر أصحاب هذا الرأى أنه كان يمارس أسلوبا جليا مختصرا خاليا من كل عبارات التفخيم فى التعبير مع أنه على العكس يكفى أن تستمع إلى مقطوعاته الرائعة مثل الحفلات الموسيقية الملكية Les Concerts Royaux

أو على الأخص قطع الكانتاتا مثل « دروس من الدجى » Leçons de Ténébres أو « أغنية الموتيه الكبرى لسانت سوزان » Grand Motet de Sainte Suzanne حتى تؤثر فيك بما تشتمل عليه من نعومة الألحان ومن قوة التعبير المركز . ولقد أعجب به باخ وأخذ عنه الكثير كما مارس مثله وفى عبقرية فذة أسلوبا قويا يشتمل على هارمونيه نقية وزاد عليه كوپران بأنه أضاف اليه تلك السلاسة وشيئا من الدعابة حتى فى نوع من الخبث مما تميز به التفكير الفرنسى الذى يستوى فية التعبير فى درجة تتوسط بين الميل إلى النظام العقلى والبعثات الحسية لمشاعر القلب. وبذلك يتخذ مكانه الطبيعي من التسلسل الفكرى الذى انتظم من أجيال بفرنسا منذ عهد چوسكان دى پريه حتى موريس رافيل (١).

الحياة الموسيقية بألمانيا — شوتز

لقد ظل الموسيقيون الألمان حتى القرن الثامن عشر يدرسون فى عناية كل النماذج الموسيقية الجديدة التى كانت تصلهم من فرنسا وايطاليا ويحاولون محاكاتها. وكانت ايطاليا تستهوى الفنانين الالمان وتتسلط عليهم فكان المئات منهم يحجون اليها . ومن جهة أخرى كانت البلديات بما لها فى ذاك الوقت من سلطات واسعة ، تتولى بالرعاية « موسيقي البلدية » الذين كانوا ينتظمون فى جمعيات طائفية « ممتازة » ويساهمون فى احياء حفلات البلدية

---

(١) أى من القرون الوسطى حتى القرن العشرين ــ المراجع

وفى الاجتماعات والمواكب التى كان يقوم بها اتحاد طوائف الحرف ، فكانوا يعزفون للرقص فى الأفراح والاحتفالات المدنية كما كانوا يرقون أبراج الكنائس لينشروا على المدينة من فوقها أنغام الكورال الدينية وألحان الموسيقى غير الدينية أيضا . وكان طابع عقلية هؤلاء الموسيقيين الموظفين فى البلديات ما يميز طابع العقلية الألمانية فى ذاك الوقت . وكان مثلا أحد مشاهير علماء النظريات الموسيقية وهو برايتوريوس Praetorius (مؤلف عدة قطع فخمة من نموذج البافان (١)) موسيقيا ببلدية برلين . وإلى جانب ذلك كان بلاط الأمراء وكنائسهم الخاصة الصغيرة قد اختصت ، إلى حد ما ، بموسيقى الحجرة .

وفى عام ١٦٠٩ بعث الكونت موريس دى هيس كاسل LANDGRAF MORIZ DE HESSE - CASSEL بالموسيقى الخاص به شوتز SCHUTZ الى البندقية ليلتقى هناك بالمؤلف الشهير چيوفانى جابرييللى فأقام هناك أربعة أعوام كما كان فروبرجر عازف الأورغن بفينا قد حصل أيضا قبل ذلك على أجازة لمدة أربع سنوات استطاع خلالها أن يرحل الى روما ليعمل مع « فريسكوبالدى » عازف الأورغن بكنيسة سان بيترو والذى كان يعد أعظم عازف على هذه الآلة فى عصره .

---

(١) والبافان نموذج من الموسيقى الراقصة ذات السرعة البطيئة . وهى من أصل ايطالى ويرجح أن تكون نشأتها من مدينة پادوفا ولهذا كانت تسمى مبدأ الأمر (پادوفانا) ، وهذا النموذج لايزال متداولا فى الموسيقى المصرية . وكان فى العصور القديمة أغنية تنشد فى مواكب العرس ، ويرجع تاريخه إلى نحو من ثلاثمائة سنة .

المراجع

ثم أستدعى شوتز بعد ذلك الى خدمة الكونت وبعد ذلك بوقت قليل أصبح رئيسا لمنشدى كنيسة درسدن حيث ظل بها الى أن توفى وعمره ٨٧ عاما باستثناء فترة وجيزة من التغيب عنها تسبب اضطرابات حرب الثلاثين سنة . وهناك بهره ذلك الفن الغنائى الذى نشأ فى فلورنسا ومانتوا كما راعه أسلوب البوليفونيه الفخم الذى كانت تعتنقه مدرسة سان مارك [١] . ولقد استطاع بعبقريته أن يجمع بين الأسلوبين فى تركيب واحد ، كما بعث فى الموسيقى الدينية حيوية وروحا فياضة لم تعرفهما من قبل فى أسلوبها . وأما ألحانه فكانت تتابع النصوص الدينية وتقوى معانيها ، ولما كان هو من الرجال الصالحين ، لهذا كان أسلوبه مدفوعا بشعور قوى من الاجلال للكلمات المقدسة التى يريد تمجيدها مما ظهرت معه نصوص الكتاب المقدس فى أعظم ما تكون من القوة الروحية كما خلت من كل مايخدش عظمتها وبدت رائعة فى بساطة عبارتها .

ولقد كتب قطعا غنائية من نموذج الكانتاتا تنشد من صوت واحد أو أكثر بمصاحبة الأوركستر ومجموعة من المنشدين ، وترانيم كانت فى بعض الأحيان فى فخامة أسلوب مدرسة البندقية ولكنه بعد ذلك كلما تقدمت به السن أخذ يتجرد عن هذه الأساليب المنمقة وأصبحت مؤلفاته من طابع أكثر بساطة ولو أنها كانت تفيض بأعمق المشاعر . وفى أواخر حياته كتب موسيقى لأربعة صيغ من

---

(١) مدرسة جابريللى وغيره من أتباع المدرسة الفلمنكية بالبندقية وقد ورد ذكرهم فى الفصل السابق .

المراجع

سيرة المسيح Passions مأخوذة من كتب الأناجيل الأربعة [1] . وهى تعد ، بالأضافة الى بعض كونشرتات دينية أخرى قام بكتابتها ، بمثابة ذروة الأرتقاء فى مؤلفاته الموسيقية . ولقد أخذ شوتز الكثير عن مونتفردى حتى كانوا يسمونه : « منتفردى بلاد الشمال » ولكن أسلوبه كان أكثر صرامة وخشونة وأكثر بساطة .

ولقد كان قادة المنشدين وعازفو الأورغن جميعهم بألمانيا يتبعون طريقة شوتز وأفكاره فى كثير أو فى قليل ولكن اثنين منهم بلغا شهرة واسعة وهما: هيرمان شاين HERMANN SCHEIN وصمويل شايدت SAMUEL SCHEIDT ولقد فاقهما بوكستهوده BUXTEHUDE الموسيقى العظيم وعازف الأورغن البارع . وهو مولود بمدينة هلسنبرج بالقرب من إلسينور حيث كان أبوه نفسه عازفا على الأورغن بها ، وقد توفى بمدينة لوبيك عام ١٧١٧ [2] ولقد كان يكتب فى جمل طويلة متكرره على نمط أسلوب كاريسيمى مهدت بقوة أثرها الى أسلوب هيندل . ولقد درس على فروبرجر الذى كان بدوره أحد تلاميذ فريسكوبالدى بروما .

---

(١) وهى أنجيل متى وأنجيل مرقص وأنجيل لوقاوانجيل يوحنا وهم الأربعة القديسين الذين جمعوا تعاليم السيد المسيح وسيرته .

(٢) ديتريش بوكستهوده ، ولد بمدينة هلسنبرج عام ١٦٣٧ وكانت وقتئذ تابعة للدانمرك وأصبحت الآن تابعة للسويد . المراجع

ومن جهة أخرى رحل «موفات» و«كوسر» KUSSER (١) وكثيرون غيرهما الى باريس ليدرسوا على لوللى واستطاعوا جميعا نقل طرقه ونماذجه فى التعبير الموسيقى كما قلدهم داخل البلاط موسيقيون ذوى شأن كبير أمثال فيليب ايرلباخ ويوهان فيشر ومن ذلك تتضح لنا الصلة التى كانت تربط الموسيقيين من مختلف البلاد . والواقع أن المانيا فى القرن الثامن عشر (٢) كانت تبالغ فى محاكاة أساليب جيرانها حتى فيما كان للبعض من أسلوب غريب ومتحذلق فى الكتابة . وكانت هذه المحاكاة لا تجرى بلا شك دون كبوات ودون نوع من السذاجة وكان المؤلفون لا يزالون يمارسون كتابة نماذج متتالية الاوركستر Suite d'Orchestre وصوناته الحجرة Sonata da camera وموسيقى الرقص على نسق نماذج الرقص الفرنسية الى جانب فن «الأغنية الرفيعة» Lied والذى عنى به الألمان بنوع خاص . ولقد ابتكر هاينريش ألبرت نموذجا جديدا منه وهو نموذج الميلوديه ذات المصاحبة الهارمونيه من الآلات . ولقد ترسم طريقته وفاقه فيها آدام كريجر لكن الموت قد عاجله مع الاسف وهو لايزال فى شرخ الصبا ، ولقد كانت جمله الميلوديه تفيض نضارة لا مثيل لها كما ظهر من

---

(١) جورج موفات (١٦٤٥ — ١٧٠٤) وكوسر (١٦٦٠ — ١٧٢٧)

(٢) لعلها القرن السابع عشر اذ فى القرن الثامن عشر كانت الموسيقى الألمانية مسيطرة على أوروبا جميعها فى الأبتكار بفضل باخ وهيندل وهايدن وموتزارت كما سيجىء الكلام عنه فى الفصل القادم . المرجع

بين كتاب « الأغنية الرفيعة » فولفجانج فرانك الذى يتصل اسمه بأولى محاولات اقامة الاوبرا الالمانية بمدينة هامبورج .

ولقد كانت الأوبرا الأيطالية فى هذا الوقت بما لها من بريق وقوة جاذبية متسلطة على معظم بلاد أوروبا الوسطى كما وصلت الى بولنده وروسيا . وكان الامراء وكبار الأشراف ممن توفرت لديهم الامكانيات الماديه لأخراج الأوبرات يعتمدون فى تأليفها على الأيطاليين الذين كانوا يكتبون منها الآلاف . ومن ناحية أخرى لم يكن المؤلفون بهامبرج على حظ من الموهبة والمهارة ولو أنه قد ظهر من بينهم ريتشارد كايزر ويوهان ماتيسون اللذان كانت لهما دراية عملية ممتازة فى استخدام الأوركستر فى الأوبرا كما كانت لهما أساليب رائعة للموسيقى الغنائيه . ولكن الكلمات التى كانا يلحنانها بلغت من الضعة والحقارة بما أودى بمكانة « مؤسسة الاوبرا » بهامبرج بعد أن أصابت نجاحا كبيرا فى وقت ما ولم تستطع بعد ذلك أن تقوم لها قائمة . كما ظلت مدينة هامبرج بعد ذلك بعيدة عن أن تكون مركز الثقافة الموسيقية المزدهرة بألمانيا .

الاوبرا الانجليزية — بيرسيل

لقد كانت مسرحيات « مارلو » و « بن جونسون » و « شكسبير » محاطة بعدة نماذج من الموسيقى المسرحية على الطريقة الأيطالية كما أن عددا قليلا من المؤلفين الآخرين كانوا يكتبون الأوبرا والبالية للبلاط فى أسلوب منمق على الطريقة الفرنسية ولكنهم لم يرقوا فى أمانتهم وهم ينقلون هذه الاساليب عن مستوى التفاهة .

ومن وسط هذه الحياة الموسيقية الكلساء بزغ كوكب لامع هو پيرسيل الذى سطرت عبقريته تاريخ الموسيقى بأنجلترا خلال الربع الأخير من ذلك القرن .

ولقد نشأ پيرسيل (١٦٥٨ — ١٦٩٥) مثل أبيه بالكنيسة الملكية حيث أصبح عازفا بها على الاورغن وعندما بلغ الثانية والعشرين من عمره أخرج أوبرته الرائعة : « دايدو وآيناس » فكان لها شأنا عظيما .

والى جانب ذلك كانت الموسيقى الفرنسية تزاول فى اضطراد داخل بلاط شارل الثانى الذى أنشأ أيضا فرقة من أربعة وعشرين عازف للفيولينه (١) كانت تعزف موسيقى يسودها أسلوب لوللى .

ومن ناحية أخرى استعار پيرسيل الكثير من أسلوب لوللى حيث كانت موسيقاه تتضمن أجزاء كاملة من موسيقى لوللى كما كان يحاكى أسلوب الأيطاليين ونماذجهم الموسيقية وطريقتهم الزخرفية ومع وذلك فقد احتفظ بطابعه الشخصى وظل انجليزيا فوق كل هذا . وهو موسيقى فريد فى نوعه . فهو من جهة ذو مزاج عليل ولذلك لم يتمكن من التأليف الا خلال خمسة عشر عام فقط . ومن جهة أخرى نجد فى موسيقاه قوة التأليف الى جانب ضعف الاسلوب أيضا ، كما يجمع فى أسلوبه بين الاناقة الرائعة والتفاهة ونجد عنده طابع المسرح الشعبي المتدفق وخفة الروح الى جانب طابع الاسى

(١) على غرار الفرقة التى أنشأها لويس الرابع عشر بفرساى وأسند قيادتها الى لوللى .

المراجع

والحزن المرير . ويبدو فى بعض آلاحيان أنه لا يستطيع التعبير إلا فى أسلوب من التردد الصبيانى [١] ثم فجأة نشعر بأنه يرتفع فى قفزات مدفوعا بأدق المشاعر ولقد كتب موسيقى من كل أنواع النماذج الموسيقية وأمكنه أن يضفى عليها جميعا من نوره العجيب . كما أنها تشتمل على مواضع ذات أفكار شاعرية قوية الى جانب ما يوجد بها هنا وهناك من لحظات الأنفعال والالم التى لا تلبث أن تزول وهى فى مستهلها .

ولم يؤل بيرسيل جهدا فى التفوق على كل من الايطاليين الذين كانوا قد أنشأوا دارا للأوبرا بلندن والفرنسيين الذين كانوا فى البلاط ، فأستطاع أن يسيطر فى سهولة على بنى وطنه الذين لم يكونوا يتساوون معه فى عبقريته .

ولقد أراد القدر ألا تعرف انجلترا من بعده أى مؤلف موسيقى يستحق الذكر وأن تضطر الى أشباع ميلها العظيم للموسيق عن طريق الأستناد إلى مؤلفين يفدون إليها من القارة الاوروبية .

---

(١) هذا حكم فى منتهى القسوة على موسيقى بيرسيل اذ الواقع أنك تجد كل هذه المشاعر معبرا عنها فى موسيقاه ولكنها لا تجتمع فى القطعة الواحدة ، وفى هذا ما يفسر تنوع النماذج التى كان يكتب منها موسيقاه . وأما وصف كتابته « بالتفاهة والتردد الصبيانى » فلا يقوم على أساس ، استمع الى أى قطعة مما كتبه ولتكن مثلا « الآريا » الصغيرة التى كتبها من مقام « لا » للديوان الصغير لآلة الفلوت بمصاحبة الكلافسان فأنك تجدها تفيض بقوة الاحساسات المركزة وتشتمل على أعمق العواطف رغما عن ثوبها البسيط الخالى من كل عبارات الزخرفة والتنميق . المراجع

الفصل الخامس

القرن الثامن عشر

صورة جمالية للموسيقى الأوروبية عند بداية القرن الثامن عشر

لقد رأينا فى القرن السابع عشر [1] كيف كانت بلاد شمال ايطاليا المكان المختار الذى دارت عليه الأحداث الحاسمة فى الحياة الموسيقية . وبينما كان الباباوات يستدعون إلى روما جميع المؤلفين من ذوى الشهرة الواسعة فى الموسيقى الدينية كانت فلورنسا ومانتوا والبندقية مراكز نبتت منها النماذج الموسيقية الجديدة وانتشرت فى كل مكان .

وفى أواخر ذلك القرن بدأت نابولى تحتل مكانة بلاد شمال إيطاليا وخصوصا كمركز لتطور الأوبرا . وقد ظهر هناك موسيقى ذو تراث خصب وموهبة عظيمة هو أليساندرو سكارلاتى (١٦٥٩ — ١٧٢٤) برزت بفضله موسيقى نابولى ، وهو أحد تلاميذ كاريسيمى

---

(١) فى النص الفرنسى « القرن الثامن عشر » ونعل هذا من قبل الخطأ فى الطباعة اذ لا يستقيم ذلك وسياق الكلام . المراجع

وفى عام ١٦٤٨ عين رئيساللمنشدى الكنيسة الملكية نابولى وظل محتفظا بهذا المنصب حتى وفاته . وكان قد سبقه بعض الرواد الذين مهدوا له الطريق امثال أليساندرو سراد يللا وفرنشسكوا پروفنتسيالى وأصبح من واجبه أن يضفى على هـــذه الحركة التى بدأها سلفاه شدة وقوة دفع عظيمة . وهو لا يعد من المبتكرين للنماذج الجديدة أو الداعين لنشر قاعدة . من القواعد التى تحـدث الثورات الفنية ولكنه عرف كيف يبرز النماذج الفنية التى كانت متداولة فى بلاده قبل مجيئه فى سهولة ومهارة فائقة وكانت نابولى قـد أصبحت شهيرة بمغنيها كما كانت بهـا أربعة معاهد عليا للموسيقى (كونسير ڤاتوار) يدخل بها الأطفال وهم فى سن مبكرة لتربية أصواتهم وتنميتها للغناء . وقد ذهل النـاس من براعتهم الفنية وقدرتهم على ارتجال الألحان . كما كانوا من جهة أخرى يستهدفون فى عقيدتهم الفنية تنمية الصورة الموسيقية والوصول إلى الطلاقة والبراعة فى الغناء مما أدى إلى انحطاط الفن بسبب الأسراف فى أشباع الرغبة فى القيام بنوع من البهلوانية الصـوتية عن طريق إنشاد مقطوعات تبرز الحركات الفنيـة الجريئة وحسب .

ومع كل هذا لم تؤثر هذه الطريقـة فى أليساندرو سكار لاتى خصوصـا فى مستهـل حيـاته ولم تفسـد أسـلوبه . وأننا لندهش من تراثه الخصب الوفير بينما نجد أن معاصرينا قد يظل الواحد منهم عدة سنوات يعمل فى إنجاز أحد مؤلفاته ؛ اذ قام بكتابة ١١٥ أوبرا و ٧٠٠ من مقطوعات الكانتاتا وأكثر

س ٢٠٠ من الترانيم الدينية وعدداً لا يحصى من نماذج الأوراتوريو ومن مقطوعات موسيقى الحجرة .

وقد خلف لنا الجزء الأعظم من مؤلفاته فى هيئة مخطوطات وهى لا تخلو من صحائف ذات جمال رائع ، كما أن أسلوبه رغما عن وفرة إنتاجه لم يكن خلوا من القوة فى التعبير عن الشعور .

ولقد ساهم سكارلاتى فى تأسيس مدرسة كبيرة للأوبرا بنابولى اشتهرت على الخصوص بفن انشاد الغنـاء المنفرد solo، والألقاء الملحن recitative وكانت الموسيقى الايطالية تسود جميع البلدان كأميرة مزهوة يتملقها الجميع فيما عدا فرنسا رغما عن محاولات مازاران فى التعلق بها . إذ سرعان ما استطاع أن يكبح جماحها كل من لوللى ولويس الرابع عشر . ولقد أصبحت فينا ومونيخ مركزيها الاساسيين كما أمكنها أن تتوغل فى اسبانيا وهناك توصلت الى خلع النماذج المحلية من الفيلانشيكوس الجليلة من عروشها . وفى الكنائس استبدلت الاناشيد ذات الطابع الاسبانى بنماذج فخمة من الاوراتوريو مع بعض أغانى منفردة soli وأناشيد المجموعة (الكورال) ومصاحبة الاوركستر فى صورة توحى بأسلوب الاوبرا .

وأما فى الفلاندر وانجلترا وفى السويد وشمال المانيا فقد كان يسود هناك أسلوب مدرسة فرساى . كانوا يستعيرون منه الكثير ولكنهم كانوا يصقلونه فى كثير أو قليل وفق الطريقة الايطالية وحينئذ كنت تجد ازدواجا من الطريقتين وبذا أمكن « الجمع بين كلا الذوقين » على حد قول كوبران ، وكانت نسبة المزج بين الطريقتين

فى الكتابة هى ماتحدد الأسلوب الخاص لكل فرد بما يناسب ذوقه وقد يكون هذا الأسلوب فى ذاته خليط من أسلوبين إلا أن أحداً لم يأنف منه كما لم يهتم أحد بالبحث عن المصادر التى قام عليها هذا الأسلوب .

وفى هامبرج إستطاع كايزر أن يخلق أسلوبا المانيا حقيقيا عن طريق إتقانه للمزج بين هذه الأساليب ، وفوق ذلك لم يتردد فى أن يتبع فى الاوبرا الواحدة نصوصا باللغة للفرنسية والايطالية والألمانية طبقا لطابع الموسيقى التى يكتبها ووفقا لصورتها . الا أنه فى أواخر القرن السابع عشر توالت أحداث مفاجئة ذ ت أهمية بالغة ولو أنها لم تكن وقتئذ ملموسة ، ففى عام ١٦٨٣ ولد جان فيليب رامو وفى عام ١٦٨٥ ولد كل من جورج فردريك هيندل ويوهان سيباستيان باخ . كما أن بلاد الفلاندر وإنجلترا وأسبانيا وحتى إيطاليا نفسها فى ذلك العهد كانت سوف تصبح فى عالم النسيان وفرنسا سوف تقوم لمرة أخيرة بثورة موسيقية إمتد صداها الى آفاق لامتناهية بينما قدر لألمانيا أن تصبح منذ ذاك الوقت موطنا لعمالقة الموسيقى الذين سوف يأسرون العالم بفنهم .

هيندل

لقد بدأ جورج فردريك هيندل (١٦٨٤ — ١٧٥٩) دراسة القانون بكلية هال بمسقط رأسه إستجابة لرغبة أبيه ، ولكن حبه للموسيقى كان طاغيا حتى كنت تراه منهمكا فى العزف على الأورغن الى جانب قراءته فى كتب القانون .

وفى عام ١٧٠٣ رحل الى هامبرج بعد أن قرر إحتراف الموسيق فقام هناك بتأليف أربع أوبرات ألمانية ذات موسيقى إيطالية تتخلل فصولها وفق الذوق المألوف وقتئذ . ثم ذهب الى ايطاليا حيث رحب به مجتمعها النابه كما قام بأولى رحلاته لأنجلترا عام ١٧١٠ حيث قام بكتابة أوبرته « رينالدو » ذات الطراز الأيطالى ويقال أنه أنجزها فى خمسة عشر يوما وقد لاقت هناك نجاحا عظيما .

ولقد رأينا كيف أن انجلترا بعد وفاة پيرسيل لم يكن لديها أوبرا وطنية ، لهذا عندما عاد اليها هيندل بعد عامين وقام بعزف موسيقاه لصلاه الشكر بمناسبة صلح يوتريخت تبناه الأنجليز واحتضنه امراؤهم فأقام لديهم حتى أصبح يعتبره الجميع ، وحتى الالمان انفسهم ، من الموسيقيين الانجليز .

وفى مام ١٧١٩ أسس أكاديمية للأوبرا أستخدم بها مشاهير المغنين من القارة الاوروبية . ولقد لاقت اوبراته التى كانت تقوم فى كتابتها على الآسلوب النابوليتانى (١) نجاحا عظيما لا فى لندن فقط بل تعداها الى عدة مسارح أخرى بأوروبا . ومع ذلك كان يتهدد مشروعة ، رغم حماية جورج الاول له ، ما كان يقوم به برنونتشينى BONONCINI الذى كان يعضده الدوق مالبرو MALBOROUGH وبعد عدة تحولات مر بها وأزمات من التحزب كان يناضل من وسطها بكل ماأوتى من قوة أصيب فى النهاية بالشلل وضاعت من جراء ذلك ثروته وأصبح مترددا فى تفكيره .

---

(١) نسبة الى اسلوب مدرسة نابولى الشهيرة   المراجع

ولكنه بعد أن قام بالاستشفاء بمدينة أكس لاشابيل Aix - la - chapelle أستعاد قـواه وبدأ عهدا جديدا من حياته منذ عام ١٧٤٠ كرس فيه كل جهوده لكتابة الاوراتوريو ووجد فيه النموذج اللائق بعبقريته الفذة وصولته وحميته. ولقد أثار أوراتوريو « المسيح » الذى كتبه عام ١٧٤٢ حماسة الناس فى أعجابهم به .

وعندما كان يقوم بكتابة أوراتوريو « جيفتا » (١٧٥١) [1] فقد بصره تقريبا ولكن لم يمنعه ذلك من القيام بدور عازف الاورغن عند إخراجه . ولقد توفى يوم السبت المقدس [2] من عام ١٧٥٩ . ولقد أقامت له لندن جنازة عظيمة بمقبرة . ويستمينيستر بجوار عظماء البلاد .

وتعد مؤلفات هيندل وليدة لعدة مؤثرات معقدة . فقد ورث عن عازفى الاورغن الالمان الاصول الفنيـة القوية لعزفهم كما أنه كان يحاكى النماذج الايطالية فى الكتابة وخصوصا فى محاكاة صفاتها الخارجيـة دون أن ينغمس فى أسلوبهم فى الميلوديه . فكان يختار لحنه بسيطا مجردا ثم يتناوله بالتنمية ويضخمه سواء كان ذلك فى أناشيده العظيمة للمجموعة (الكورال) أو فى أغانيه المنفردة الرائعة .

---

(١) وصحتها ١٧٥٢ . — المراجع

(٢) وهو يوم السبت السابق على يوم عيد الفصح وما يسمى بعصر « سبت النور » — المراجع

ومن جهة أخرى فهو يدين بالكثير فى وحى مؤلفاته الدينية إلى كبار مؤلفى نماذج الموتيه من كنيسة فرساى كما أعتمد أيضــا على أسلوب لوللى الذى يفيض نبلا فى التعبير . ومن جهة أخرى يعد بيرسيل العظيم أقرب آبائه الروحيين وقد تبعه مباشرة فى الحظوة بأعجاب الانجليز .

وتعد أعمال هيندل من تراث الثقافة الأوروبية للقرن الثامن عشر التى عرف كيف يفيد من تعاليمها العظيمة . ومع ذلك فقد كتب الجزء الاعظم من مؤلفاته بأنجلترا ؛ وهو يمثل بجلاء ووضوح طابع العقليـة الأنجليزية حتى أنه لا يمكننــا الا التسليم مع الأنجليز بأنه أكبر مؤلفيهم .

وقد أتضح لهم ذلك الطابع الوطنى من خلال بعض مقطوعات كتبها فى مناسبات عدة مثل تلك الموسيقى التى ألفهـا لجورج الأول لتعزف فى الهواء الطلق بعنوان « موسيقى الميـــاه » Water - Music ولنشيد التتويج الذى وضعه بمناسبة تتويج جورج الثانى أو الموسيقى الرائعة « لصلاة الشكر » عن ديتينجتون . ولقد أستطاعت موسيقى هيندل أن تصل إلى قلوب الجماهير عن طريق وضوحها وهارمونيتها الكاملة وقوة بناءها وبروز إيقاعها .

باخ :

لقد كان جميع أفراد أسرة باخ من الموسيقيين المحترفين زهاء قرنين عن طريق الدراسة والتوجيه الوراثى . ولقد كان من عادة

بعض البلاد فى ألمانيا الاشارة إلى أفراد موسيقي البلدية بأسماء العائلة التى تضمهم فيقال مثلا « آل باخ » وكان الجد الاول ليوهان سيباستيان موسيقيا ببلدية مدينة جوته Gothe كما كان عمه عازفا على الاورغن بمدينة آيزيناخ Bisenach وقد كتب مؤلفات موسيقية عالية وكأنها كانت تنبىء بظهور حفيده العظيم .

ولد يوهان سيباستيان باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) بمدينة آيزيناخ وأصبح يتيما فى العاشرة من عمره فكفله أخوه يوهان كريستوف عازف الاورغن وتوافر على تعليمه ولهذا لم يكن بدا من تنشأته كموسيقى .

وكانت مواهبه تؤيد هذا الترجيه منذ سن مبكرة دون أن تظهر عليه علامات النبوغ المبكر . فكان تلميذا ماهرا دقيق الحس . ولقد اعتاد منذ صغره حتى آخر حياته أن ينسخ موسيقى من يحبهم من المؤلفين وفى هذا العمل ما يثبت تواضعه فى احترام المؤلفين الآخرين الذين قد فاقهم هو فى هذا المضمار ... وفى عام ١٧٠٣ التحق بكنيسة أمير فايمار كعازف للفيولينه ثم أصبح عازفا للأورغن بآرمشتاد Armstadt وكذلك بميلهاوزن Mulhausen بتورنج . وأضحى مضرب الامثال فى مهارة العزف على الاورغن كما كان يقوم بجولات فى المدن الكبرى . ولما رفض تعيينه بوظيفة رئيس فرقه الموسيقى بكنيسة فايمار حصل على نفس الوظيفة فى بلاط الأمير كوتين وكان الأمير نفسه يعزف الكلافسان لهذا فقد أعرض باخ مؤقتا عن موسيقى الكنيسة ، وهذا هو العصر الذى وضع خلاله كتابه الأول « الكلافسان المعدل » وكونشرتات براندنبرج .

وكانت زوجتـــه الأولى ماريا بربارا قد توفيت فأقترن بالمغنية الشابة « آنا ما جدالينا » والتى يرجع اليها الفضل فى الايحاء اليه بعدة مؤلفات بارعة . وفى عام ١٧٢٣ عين مديرا موسيقيا بمدينة لايبزج ورئيسا لفرقة المنشدين بكنيسة سان توماس . ولقد كان مرتبه الكبير يسمح له بالمعيشة العائلية الهادئه التى كانت تتوق اليها نفسه رغم إنفاقه على أولاده العشرين الذين أنجبهم من زيجتيه .

ومن ناحية مهنته لم تكن تجرى الأمور بها دون الألتقاء بالصعوبات التى كانت دائما فى صورة فظيعـــة فكان عليه أن يتوافر على القيام بواجباته فى أربع كنائس وفى إعداد التلاميذ الذين لم يكونوا دائما على جانب من النظام . كما أنه من جهة أخرى لم يستطع إلا تكوين مجموعة من المنشدين محدودة العدد وفرقة من عازفى الآلات لا يزيد أفرادها عن الخمسة عشر . ومع ذلك رغما عن هذه الظروف وهذه الامكانيات الضيقة إستطاع باخ أن يكتب مقطوعاته من الكانتاتا التى لا مثيل لها من القوة .

وقد وصل باخ فى كتابته إلى قوة هائلة فى التعبير الموسيقى عن طريق جمعه بين الاستمرار فى الاسلوب الكونترابنطى القديم والهارمونيه الجديدة المستعملة فى أيامه . وهو يضم إلى ثرائه العريض نوعا من السذاجة والبساطة الطبيعية والسهولة فى أسلوبه لا نظير لها . ولقد قدم للموسيقى مؤلفات فى نفس القوة التى لرسومات ميكيل انجلو . كما تشتمل على تفصيلات جميلة فى أسلوب مصورى يوم الأحد . وفى الحق لا يمكننا أن نجزم بتفوق مؤلفاته فى ناحية واحدة من النواحى الفنية : أمن قوة بوليفونيتها المركزة أم من ثراء إبتكار ميلودياتها أومن تنوع إيقاعها

الدائم التحول أو من تدفق هارمونياتها التى تتمشى دائما مع حدود المنطق حتى فى جرأتها . ونجده فى كل النماذج الموسيقيـــة التى طرق الكتابة فيها يدمغها دائما بطابعه القوى وحتى فى مقطوعات « الفوجة للأورغن » التى يمكن القـول بأنهـــا من قبيل التمرينات الموسيقية الميكانيكية للعزف ، فأنك تجده أيضا قد بلغ الذروة فى التعبير عن العواطف المؤثرة . وفى « موسيقى الكلافسان » أو فى الصوناتات التى جعل فيها الفيولنيه تتحدث فى روعة إلى الكلافسان أو فى مجموعة الكونشرتات فاننا نتبين روحه الألمانية منطبعة من وراء ثقـــافته الأيطالية وهو فى كل هذا يعد بحق الابن الروحى لشوتز .

ومن أجل ذلك فهو يعبر عن فكر جدى يبدو فى بعض الاحيان على جانب من الصرامـة ولكنـه رغم ذلك ينشر روح المرح العميق . وتعد مقطوعاته للكانتـاتا بصفة خاصة موضوعا جديرا بالدراســة والاعجاب . وإذا كانت تشتمل على جانب من الاطالة فى الاسلوب خصـوصا عنـــدما يحاول باخ التمشى مع الطريقة البنائية المتبعة فى عصره ، فإنه مع ذلك يصل عن طريقهـا إلى أعلا مراتب التـــأثير الشعورى . ولنذكر بأنه كتب أيضا خمس حلقات من الكانتاتا لتنشد أيام الآحد وفى الأعياد السنوية (ولم يبق لنا منهـــا سوى مائتين فقط) . ولم يكن يرمى من تأليفها أن تخلد للأجيال القادمة أو أن يناله منها شهرة وإنما قصدمنها أن تكون فى خدمة المصلين الذين كانوا يترددون على كنيسته ، ولهذا تجد طابع الألفة الداخلية intimité يشع من ثناياها . ومن جهة أخرى لا يغيب عن أذهاننا بأن باخ نفسه كان رجلا صالحا

أمينا . فكان يقوم بواجبات الموسيقى ، أو بعبارة أخرى بفنون حرفة الموسيقى التى ألقيت على عاتقه ، فى مواظبة وتفانى .

وكان دائما يظهر فى أجلى عظمته وفى أسلوبه الأكثر تركيزا بما يميزه عن غيره من المؤلفين عندما يقوم بالتعبير عن عاطفته الدينية . ومن جهة أخرى لما كانت أناشيده للمجموعة تقوم على أساس متين من الألحان والأناشيد البروتستانتية لهذا لم تؤثر فيها تعقيدات الصنعه الفنيـة ولم تخنق فيها تدفق التراتيل الشعبيه للصلاة .

ولقد كان باخ سيد الأصول الفنيـة فى الكتابة حتى أن كل ما إشتملت عليه من دقائق فنية كان يبدو وكأنه كتب بطريقة تلقائية . وأما تشعب الكتابه البوليفونية فى موسيقاه فكان يجرى فى سهولة وكأنه تفاعل لوحى التأليف . وفى الموسيقى التى كتبها عن « سيرة المسيح طبقا للقديس متى » يستعمل فرقتين من الاوركسترا وإثنين من الاورغن ومجموعتين من المنشدين ، وإلى جانب ذلك استطاع إظهار مواهبه فى استغلال كل الامكانيات البوليفونية للآله الموسيقيـة الواحدة ، وذلك فى مقطوعاته المسماه « بارتيتا » Partitas [1] وفى الصوناتات التى كتبها للفيولنيه المنفردة حتى يخيل أنه قد أخذته نشوة هذا العمل المعقد الذى لا يجاريه فيه أحد فى تاريخ الموسيقى بأسره .

ومما يثير الدهشة أن عظمة باخ لم يكن قد تبينها معاصروه ولكن العارفين ببواطن الأمور منهم بالطبع لم يكن يخفى عليهم ذلك . ولم ينشر من مؤلفاته

---

(١) وهى نوع من المتتاليات الموسيقية (Suites) تتألف الواحدة منها من عدة قطع قصيرة عادة من خمسة أو ستة . — المراجع

فى حياته إلا النذر القليل كما أنه لم يعرف فى عصرة إلا على أنه من كبار العازفين على الأورغن وكان لابد من الانتظار حتى القرن التاسع عشر لكى ينال من الجيل التالى حقه اللائق من الأهمية والتقدير .

كما كان من اللازم أيضا أن ننتظر حتى القرن العشرين عندما توطد مجده نهائيا بصورة لا تقبل التنازع . ولقد إكتشفه كل من شومان ومندلسون كما قاما بتعريفه للناس . ولقد قام مندلسون باخراج « سيرة المسيح طبقا للقديس متى » عام ١٨٢٩ كما قام بيترز [١] فى عام ١٨٣٧ بنشر مؤلفاته لمختلف الآلات الموسيقية وفى عام ١٨٥٠ تأسس بمدينة لايبزيج « جماعة أصدقاء باخ » Bach Gesellschaft التى قامت خلال نصف قرن بالدعوة بكل الوسائل الفعالة إلى إقامة الأبحاث عن مؤلفاته ونشرها والترويج لها وعزفها .

وكان من ضمن أولاده عدد كبير من المؤلفين . وفيما تبقى من ولفات إبنه الأصغر فريدمان (١٧١٠ — ١٧٨٤) ، الذى كان عازفا على الأورغن بمدينة هال ، ما يوحى إلينا بأنه كان موسيقيا ذا صفات عالية ولكنه كان منغمسا فى حياة طائشة ولقد إمتاز فيليب عمانويل (١٧١٤ - ١٧٨٨) بمقطوعات كتبها للكلافسان تشتمل على أسلوب من الميلوديه مفعم بالتنميق . ولقد كان عازفا

---

(١) دار المانية شهيرة لنشر الموسيقى وطبعها بمدينة لايبزيج لها عدة فروع فى مدن العالم وهى تقوم الى الآن بأداء رسالتها . — المراجع

للكلافسان الامبراطور فردريك الأكبر (١) وعندما مات كان مديرا موسيقيا بكنيسة هامبرج .

وأما يوهان جوتفريد برنارد (١٧١٥ — ١٧٣٩) فكان أيضا موسيقيا موهوبا إلا أنه مات صغير السن ولم يستطع أن يترك تراثا موسيقيا . فى حين أن يوهان كريستوف فردريك (١٧٣٢ — ١٧٩٥) كان رئيسا لمنشدى كنيسة الكونت ليب Lippe وقد كتب عدة مقطوعات رائعة من الموسيقى الدينية ومؤلفات جميلة وعديدة لموسيقى الحجرة . كما أن يوحنا كريستيان الصغير (١٧٣٥ — ١٧٨٢) يعد أشهرهم جميعا فكان يكتب فى نماذج من الموسيقى غير الدينية وفى أسلوب مهذب . ولقد إعتنق الكاثوليكيه وأصبح عازفا للاورغن بكنيسة الدومو بمدينة ميلانو ثم إستقر بعد ذلك بلندن حيث أصبح عازف الاورغن لدى الملكة .

راموه :

فى بداية القرن الثامن عشر ، حينما ظهر عدد كبير من المؤلفين البارزين الذين امتازوا بقوة أسلوبهم وبوفرة مؤلفاتهم وجد هؤلاء أن باخ يبرز فى القمة التى توجت الحياة الموسيقية فى عصره . فهو يلخص ويعظم كل ما أورده المؤلفون على تعاقب الأجيال السابقة عليه . لهذا لاتمثل مؤلفاته نقطة بداية وانما تعتبر خلاصة لما سبقها من المؤلفات وهو حين

---

(١) وكان الامبراطور فردريك الأكبر نفسه من أمهر العازفين على الفلوت وقد كتب لها كونشرتات شهيرة تعزف للآن فى الحفلات الموسيقية . — المراجع

يكتبها كان يعنى فقط بأن يقوم بمهنته كرئيس لجماعة المنشدين الدينيين لهذا عندما مات لم يخلف وراءه أى أثر فى معاصريه فى حين أن رامو ، وكان فى نفس الوقت قد قام بوضع القواعد الكبرى للهارمونية ، وبذلك بدأ عهدا جديدا فى الحياة الموسيقية .

وكان جان فيليب رامو (١٦٨٣ — ١٧٦٤) عازفا للأورغن بكتدرائية ديجون فى الثامنة عشر من عمره عندما أرسله أبوه إلى ايطاليا لاستكمال دراسته الموسيقية ولكن يظهر أن كل ما حصله هذا الشاب من رحلته هو إحتقاره للموسيق الايطالية وبعد عودته أصبح عازفا على الأورغن بمدينتى افينيون وكليرموفيران ثم بديلا لابيه بديجون (١٧٠٩)

وكان ذو طبع جدى وخلق مستقيم لكنه يؤثر العزلة ويكره مخالطة الناس لهذا كان يهابه الجميع . ولقد كرس حياته حتى الاربعين من عمره فى عزلته عاكفا على دراسة علم الهارمونية النظرية وكان مما إسترعى إهتمامه أنه وجد أن نظرية الموسيق رغما عما كتبه كبار المؤلفين ظلت فى حالة مضطربة . ومنذ عهد لوللى أصبحت الهارمونية أهم عناصر التأليف الموسيق إذ يتوقف عليها سير الكتابة ولهذا رأى رامو أنه لا بد من تحديد هذا الدور الاساسى لها ؛ أو لم تصبح الموسيق بصفة عامة بعد أن إنتقلت من « الموتوديه » إلى البوليفونية وأساليب الكنترابنط المتنوعة نظاما من تعاقب المركبات الهارمونية التى تشتمل على جوهر الموسيق المراد التعبير عنها ؟ لهذا كان من اللازم إذن الربط فيما بين هذه العناصر المتناثرة وتعيين

القواعد الخاصة التى تحدد العلاقات الهارمونية كما تبدو من الحياة التجريبية حتى عصره .

هكذا كان رامو يفكر فى إستنباط الحقيقة الهامه التى تقيم قواعد الجمال للأصوات الموسيقية بكيفية مستقرة ونهائية .

وفى عام ١٧٢٢ صدر كتابه « رسالة فى الهارمونيه « Traité de l' Harmonie فأحدث ضجة فى عالم الموسيقى . ولقد برز صاحبه على أنه أعظم عالم بنظريات الموسيقى بل أيضا معلم راسخ العلم وعلى جانب كبير من الدقة كما أن المؤلفات التى نشرها بعد ذلك كانت تقطع بمكانته القوية . وأبحاثه غزيرة المادة معقدة وطابعها العلمى كان غالبا عسيرا على الفهم . وهى تبدو لنا اليوم جافة رغم انها كانت موضع تقدير مجتمعه الثقافى الذى كان يسوده التفكير العلمى وخصوصا علوم الرياضة والطبيعة (ولحسن الحظ أن نظرياته كان قد أوجزها ووضحها دالامبير فى كتابه « عناصر الموسيقى النظرية والعملية طبقا لقواعد المسيو رامو »)

وعندما قام رامو فى دراساته بإيجاد صلة القربى بين المركبات الهارمونية إستخلص من ذلك على وجه التحديد الدور الذى تقوم به المركبات الهارمونية الأساسية تلك التى تعد أساسا تتفرع منها الهارمونية بأسرها .

إلى هنا لم يكن رامو ، فيما عدا بعض القطع التى كتبها للكلافسان ، يؤلف أى قطعة من المقطوعات الموسيقية حتى قابل لابوبلينير La Pouplinière أحد جباة الضرائب ممن كانوا يشجعون الفنون والآداب

ويشملونها برعايتهم ، فعينه مديرا لحفلاته الموسيقية وبفضل ما كان عليه هذا الرجل من نفوذ وسخاء إستطاع رامو أن يخرج أوبرته « هيبوليت وآريسى » Hippelyte et Aricie (١٧٣٣) ولقد أثارت وقتئذ جدلا عنيفا . فقد كان يعاب على مؤلفها أنه استعمل هارمونية غريبة كما أن مشاركة الاوركسترا فيها طغت على ما عداها من مقومات الاوبرا . ولهذا إعتبروه من المؤلفين العسيرين على الفهم . كما كان يبدو للكثيرين من الناس على أنه من العلماء النظريين أصحاب الآراء الثورية الذين كانوا يحاولون أن يدخلوا فى موسيقاهم نظريات كان لا بد أن تظل فى عالم المجردات .

ومع ذلك فقد شقت مؤلفاته طريقها كما أصابت كل من مسرحياته « الهند المهذبة » Les Indes galantes و « كاستور وبوللوكس castor et Pollux وأعياد هيبيه (١) Les Fêtes d'Hébé و « داردانوس » Dardanus نجاحا كبيرا وترحيبا من باريس وهكذا إنتهى الصراع بين أنصار لوللى وأنصار رامو بفوز رامو فى المعركة وأصبح مؤلفا موسيقيا لديوان الملك فأثار اهتمام بلاط فرساى وإعجابه بكوميدياته للباليه وبنماذجه من أوبرات البالية مثل « أميرة نافار » و « بلاتيه » Platée و « مفاجئات الحب » .

وبعد ذلك صادفت مؤلفاته نوبات من الاخفاق والفشل لا مثيل لها . فقد كان هو فريسة لمهاجمة « الفلاسفة » « ديدرو » و « روسو »

---

(١) إلهة الشباب فى الأساطير الأغريقية وكانت تقدم خمر النكتار فى حفلات الشباب . — المراجع

و « جريم » نتيجة لأتجاه التفكير الجديد فكانوا يهاجمونه فى عنف وكان هو أيضا حاد الطبع لهذا كانت الايام الاخيرة من حياته حالكة . وبعد خمسة عشر عاما من وفاته لم تعد تمثل أى من أوبراته ضمن البرامج المعتادة فقد تغيرت الاوضاع وجاء عهد سطوة جلوك وقد ولع الناس « بالاوبرا كوميك Opéra - Comique لما كانت تشتمل عليه من موسيقى عاطفية بسيطة وسهلة . والواقع ان هذا التحول كان بسبب المظهر الخارجى للأوبرا فأوبرات رامو مثل جميع الاوبرات التى يسمونها « بالطراز القديم » كانت تتناول شخصيات مسرحية من العصور القديمة يرتدون ملابس مصطنعة وعلى جانب من الخطأ التاريخى والتى لم تكن تتمشى مع تيار التفكير السائد . وأما المسرح الجديد فقد تخلص من كل هذه المواد الاصطناعية التى كانوا يعتبرونها سخيفة وفى نفس الوقت أستبدلت بالطبع بمصطنعات أخرى . ولقد كان الناس يصفقون لتلك البلاغة فى التعبير بأسلوب خطابى مما كان يمهد فى ذلك الحين للثورة ولحركة الرومانتيك . ثم جاء بعد ذلك غزو الأساليب الايطالية وأعقب ذلك فاجنر .

ولقد كانت أساطير فاجنر أكثر عنفا وخشونة وأكثر تأثيرا فى الجمهور عند نهاية القرن التاسع عشر من تلك الاساطير الرفيعة التى أخذها رامو عن الثقافة الاغريقية وما كان يعمها من الميل إلى الخيال ليقدمها إلى مجتمع أكثر حظا من الثقافة .

وأما مؤلفاته النظرية فلم يتوقف الناس عن دراستها وقد وجدوا بها القواعد التى تعين على إقامة أسس تدريس الموسيقى فى العصر

الحديث وبذلك فتح الطريق « للعودة إلى رامو » ، ولقد أعيد نشر مؤلفاته عام ١٨٨٥ فى الطبعة الضخمة التى قام بها كاميل سان صابر وشارل ماليرب . ولقد أظهر ديبوسى إعجابه برامو .

أما أوبراته فرغما عن إشتمالها على مقطوعات رائعه من تجويد الالشاد recitativo وألحان تثير الاعجاب إلا أن أشخاصها المسرحية لا تعبر بطريقة مباشرة وفى أسلوب مؤثر . ولكن هذا لا يعد خطأ مما يمكن نسبته إلى المؤلف بل إنه يرجع إلى خطأ فى نموذج الاوبرا نفسه

ومما يثير الاعجاب أن رامو عالم النظريات الموسيقية كان أيضا نابغة وعلى حظ كبير من الشاعرية حتى أن فولتير لقبه « أوقليديس أورفيوس عصرنا (١) » . فقد كان يكتب فى سهولة ومن كل المقامات وكان يستطيع أن ينتقل فى أسلوبه من الهدوء إلى العنف ومن الالقاء الدرامى المشير إلى الدعابة الرشيقة . كما أضفى على الرقص وضوحا وتوازنا رائعا فى أسلوب شيق نبيل وكانت هذه الموسيقى ذات الاسلوب الفنى العالى والقوة الراسخة تبدو أحيانا فى ألوان مفرحة لامعة وحينا تبدو من خلف ستار من أنغام رقيقة حزينة توحى بقصص الأساطير الدقيقة الحس التى قام بأبرازها مصور لوحة « الحفلات الأنيقة » .

---

(١) اى أنه عالم وموسيقى فى آن واحد فأوقليديس هو عالم الهندسة الأغريقى الذى كان يقوم بالتدريس بمدرسة الأسكندرية فى عهد البطالسة وأما أورفيوس فهو أقدم الموسيقيين الأغريق . المراجع

الاوبرا كوميك والاوبرا الهزلية :

وإلى جانب الصيغ المصطنعة للأوبرا بدأ فى الظهور نوع آخر منها تنبأ موليير بميل الناس إليه : هذا هو نموذج الاوبرا كوميك أى الكوميديا التى تتصل بالغناء وكان الناس حتى ذلك العهد لايستسيغون إدخال الموسيقى فى الكوميديا إلا فى هيئة فواصل تعزف بين فصولها intermèdes ولقد نشأت الأوبرا كوميك بالمسرح الايطالى بباريس بعد أن أصابت نجاحا عظيما عند الجماهير إلى جانب كوميديا الفودفيل (والفودفيل تسمية كانت تطلق وقتئذ على أغانى تلحن كلماتها وفق ألحان معروفة من قبل) وكان إخراج الأيطاليين وتمثيلهم لهذه المسرحيات على جانب من الحرية المطلقة بكل معانيها . ولما كانوا قد تجاوزوا فى تمثيلهم كل الحدود المسموح بها وقتئذ لهذا طلب إليهم العودة إلى بلادهم (عام ١٧٦٧) . ولقد تبعهم فى الظهور مسارح الفرق المتنقلة فى الاسواق خصوصا فى سوق سان جيرمان وسوق سان لوران .

وفى غضون هذا الوقت أيضا كان نوع آخر من الكوميديا الايطالية قد قدم إلى العاصمة الفرنسية وإستقر بها بعد أن إستهوى الجماهير وهو « الاوبرا الهزلية » ، ولا يلزم أن نحط من معنى لفظه « هزلية » ، كما كانت تطلق وقتئذ . فنماذج الاوبرات التى من هذا النوع مما كان ناميا فى القرن الثامن عشر بأيطاليا لم تكن تحتوى على أى من عناصر المبالغة فى التعبير ، وهى نشأت فى الاصل مما كان يعرض من مناظر هزلية بين إستراحات فصول الأوبرات الجدية

وذلك لاراحة أعصاب المشاهدين بأستغراقهم فى لحظات من المرح . وهى ذات نموذج رفيع ودقيق وتقوم أساسا على الموسيقى . ولقد نبغ فى الوصول بها إلى أروع الدرجات كل من بيرجوليزى وشماروزا وأيضا موتزارت فى بعض صفحات له تعد آية فى روعة الخيال .

وفى عام ١٧٥٢ قام الايطاليون بأخراج « أوبرا هزلية » كتبها « بيرجوليزى » الذى كان قد اشتهر قبل ذلك فى إيطاليا اسمها « الخادمة السيدة » La Servante Maitresse ولقد إستغل البارون ميلكيور دى جريم ، وهو أحد أهل الثقة بالمجتمع الباريسى ، هذا الاخراج ليروج به لهذا الاسلوب الايطالى لدى المؤلفين الذين كانوا مستمرين فى كتابة أوبرات تراجيدية مصطنعة على الطريقة القديمة . ولقد كان لدعايته صدى كبيراً حتى أن دار الاوبرا رأت أنه على صواب وتعاقدت مع فرقة الكوميديا الايطالية لتمثيل مسرحية « الخادمة السيدة » على مسرحها لعدة مرات ولقد أصابت هناك نجاحا هائلا . مما أدى إلى قيام أحزاب من طرفين يستهدف أحدهما أسلوب مسرحية رامو المسماه « كاستور وبوللوكس » فأنحازت الملكة إلى جانب الايطاليين وكان الملك إلى جانب الفرنسيين ، وأشتعل الجدال فى باريس وهو ما سموه وقتئذ « نزاع المضحكين » Querelle des Buffons وما كان ليخرج عن حدود تبادل المساجلات المرحة لولا تدخل جان جاك روسو بهجومه العنيف وعلى غير انتظار . ولقد أقحم روسو نفسه فى الموسيقى دون معرفته بأمورها . وكان قد كتب بعض مقطوعات الكانتاتا والاوبرات وبعث إلى أكاديمية العلوم بتقارير فنية عن الموسيقى ولم يكن يرمى من كل هذا إلا تقدم الموسيقى الفرنسية ، وهو لم يكن

قد سمع من الموسيقى غيرها على كل حال، لهذا كان وقع رد رسالته عن الموسيقى الفرنسية (١٧٥٣) شديدا كالصاعقة رغم ما إشتملت عليه من حماسة ومجافاة للحقيقة . فقد صرح بأن الفرنسيين لايستطيعون بالمرة إبتكار الموسيقى الطيبة، وبعد مرور عدة أسابيع على ذلك ، ودون أن يفطن إلى أنه يقف موقفا شبيها بالتناقض ، عمل على إخراج مسرحيته « قديس القرية » Le Devin du Village وهى مسرحية صغيرة لاقت نجاحا كبيرا .

ولقد إستغرقت المساجلات الهجائية وقتا طويلا حتى إنتهت . كما إستعملت فيها أساليب الخداع فى الأقناع بوجهة النظر . فأخرجت مسرحية من الأوبرا كوميك وضعها موسيقى فرنسى إسمه دوفيرنى Dauvergne وهى « المبادلون » Les Troqueurs على أنها مسرحية ايطالية . وبذلك إنطلت الحيلة وكسب الفرنسيين المعركة بفوز كبير . حتى لقد شهد نهاية هذا القرن إزدهار الأوبرا كوميك والكوميديا ذات الألحان القصيرة Comèdie à ariéttes التى تعد من كبرى المؤلفات من النماذج الصغيرة المشتملة فى أسلوبها على دقة التفكير ، وقد برز فى كتابتها بليز Blaise ومونسينى Monsigny وفيليدور Philidor .

وكان أهم الموسيقيين فى هذا الفن وأقوام أسلوبا هو جريترى Grétry المؤلف الموسيقى وعالم النظريات الشهير (وقد ولد بمدينة ليبج عام ١٧٤٢ وتوفى بمدينة مونمارانسى عام ١٨١٣) فجلب إلى الموسيقى الفرنسية دقة الحس وجلاء التعبير وطابع شاعرى جميل

تغلغل أثره لمدة طويلة في المسرح الغنائي ولكن مما يؤسف له أن نصوص الكلمات في مسرحياته للأوبرا كوميك كانت مطبوعة بطابع التفكير السائد في عصره : مناظر ريفية منمقة ومظاهر من بلاغة الرقة المصطنعة ، كما إنزلق المؤلفون بسهولة في توافه الأمور . ومع ذلك فيعد جريترى على جانب كبير من الأهمية مما كان له من صراحة الأسلوب الموسيقى لهذا قد لا يعد إلا مجرد مؤلف سيمفوني بسيط . ولكنه مع ذلك قوى في أسلوب القصة الغنائية . فهو بحق يعتبر النظير الفرنسي لپيرجوليزى ويسود مؤلفاته شتى الألوان من الألحان الجميلة والميلوديات الرائعة وهي على جانب من السذاجة ومن نفس التفكير الذى يسود لوحات المصور جريز Greuze(١) التي كانت تأسرنا بدقتها وبما توحى به الينا من تعاقب شعور الأسى والفرح .

جلوك :

ولقد أحدث قدوم جلوك إلى فرنسا إنقلابا شديدا في مصير المسرح الغنائي . وكريستوف فيلليبالد جلوك (١٧١٤ - ١٧٨٧) هو إبن احد حراس الصيد بمقاطعة فرانكين Franken (٢) ولقد بدأ حياته بكتسب عيشه بمدينة براج كمغنى جواب . ثم ظهر بعد ذلك في فينا حيث إلتق به الأمير ميلزى Milzi وإصطحبه إلى ميلانو كعازف للفيولينشيللو .

---

(١) جان بابيست جريز (١٧٢٥ — ١٨٠٥) مصور فرنسي اشتهر بالأسلوب العاطفى المؤثر الذى كان يبدو غالبا في قالب مصطنع .

(٢) بشمال غرب بافاريا وعاصمتها بايرويت Bayreuth — المراجع

وهناك درس على سماراتينى Sammaratini وإستطاع فى سرعة أن يحتل مكانا يحسد عليه بين مؤلفى الاوبرا العديدين بايطاليا .

وفى عام ١٧٤٥ إستدعى إلى لندن وفى طريقه مر بباريس وإستمع هناك إلى مؤلفات رامو . وكان هيندل وقتئذ فى أوج مجده لهذا إستقبل جلوك بانجلترا فى شىء من الفتور . وفى العام التالى عاد أدراجه إلى إيطاليا حيث إستعاد حظوته عند أهلها . ولقد قام بالكثير من المؤلفات لبلاط النمسا وعلى الخصوص من نماذج الأوبرا كوميك لحنت من نصوص فرنسية كتبت لمسرح « الفوار » Théâtre de la Foire ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لأوركسترا الاوبرا بفينا ، وهناك بفضل نفوذ كالزابيجى Calzabigi ومعونته الصادقة امكنه أن يكتب أوبرا « أورفيو » Orféo (١٧٦٢) التى أحدثت ضجة كبرى وقد أعرض فيها عن الأسلوب الايطالى بطنطنته وطريقته المصطنعه وإستبدل به أسلوبه الدرامى السلس البسيط . ومن جهة أخرى تعد موسيقى جلوك ذات الاسلوب الاول لخامة من أسلوب رامو والاكثر عمقا من موسيقى جريترى أقرب بكثير من الذوق الفرنسى والتقاليد الفرنسية فى الأوبرا منذ عهد لوللى . ولقد تعمق اكثر فى نقاء الاسلوب بكتابة أوبرا « آلسيست » (١٧٦٦) Alceste التى قدم لها ببيان حقيق عن افـــكاره ولم يدع بها إلا مكانا صغيرا للعناصر المظهرية والمناظر الخارجية .

ولقد قبلت فينا أسلوبه فى التجديد ، وكانت وقتئذ ملتقى لشتى التيارات الفكرية الأوربية ، واهتمت به أكبر اهتمام ولكن بعد

جدل ومناقشات وبعد أن إستطاع اخراج مسرحياته فى عناية غير عادية بالنسبة لعصره .

ومع ذلك كان جلوك يحلم بباريس وكان يتمنى بأن يحظى باهتمام المجتمع الفرنسى لمؤلفاته وظل خمس سنوات دون أن يقوم على وجه التقريب بكتابة أى شىء لبلاط النمسا حتى قام الضابط روليه الملحق بالسفارة الفرنسية فى فينا بكتابة كلمات لأوبرا « افيجينى بأوليدا » Iphigénie en Aulide وأرسلها إلى باريس وهناك أعدت ترتيبات مدروسة لمعاونة جلوك وإلا كان لا بد أن يفشل لولا مساعدة احدى تلميذاته السابقات وهى مارى أنطوانيت .

وكانت الليلة الأولى لإخراج افيجينى (١٧٧٤) حادثاً عظيما . فكان هناك البلاط والمدينة بأجمعها وتلى ذلك نجـــاح أكبر بالنسبة لأوبرا «أورفيو» و « أوبرا آلسيست» وكان بالطبع هناك أيضا من حقدوا عليه وحسدوه من جراء هذا النجاح إلى جانب البعض الآخر من الهواة المخلصين فى هوايتهم والذين لم يكونوا يستسيغون مسرحياته فنعتوه « بهلوان بوهيميا » ولكى يعدوا له المنزلة إستقدموا من إيطاليا بيتشينى[1] وهو موسيقى على جانب من المهارة والموهبة ولكن فى الفن السطحى ولهذا لم يستطع إخماد أسلوب جلوك ، وبعد ذلك بدأت المعركة بين الأدباء وأخذوا يتقاذفون ويسابدون بشتى ساليب

---

(١) نيقولا بيتشينى Nicolas Piccini ولد بمدينة بارى بإيطاليا عام [illegible] وتوفى بباريس عام ١٨٠٠ وفى عام ١٧٥٤ أثار الضجة بإبتكاره إحدى الأوبرات بنابولى وقد كتب ١٣٩ من مسرحيات الأوبرا وعدة نماذج من الأوراتوريو — المراجع .

السخرية والهجاء . وأخيرا جاءتهم فكرة وضع المؤلفين فى مناقشة على موضوع مشترك فظهرت أوبرا « أوفيجينى بطوريده » Iphigénie en Taurid (١) ولكن هذه المباراة الغريبة ، رغما عن تحمس أنصار بتشينى لها ورغم أنهم كانوا فى الوقت نفسه يناصبون العداء لمارى أنطوانيت ، إنتهت نتيجتها فى غير صالح الايطالى مما إضطره للعودة إلى بلاده بعد أن أقسم ألا يدع أحداً يجره بعد ذلك فى مثل هذه المغامرات الفاشلة .

ولقد وضح لنا جلوك عن أفكاره ونواياه فيما يتعلق بأصلاح طريقة الموسيقى المسرحية ، وفى الواقع لقد تناول بالاصلاح صورة الالقاء الموسيقى كما كان مطبقا لدى الفرنسيين وكان يرى من وراء ذلك رفع مستواه . كما عمل على تنقية هذه الصوره فبسطها عما أصبحت معه طبيعية . كما إستطاع أن يضفى على المسرح طريقة من التعبير عن العواطف لم تعرف نظائرها حتى عند قدماء مؤلفى التراجيديا الغنائية .

وفى تبسيطه لتلك الصورة وتجريدها من كل غرض ذاتى وكل صفة هازلة حتى لا تشتمل إلا على العواطف النبيلة ، كان جلوك ينشد المطلق النهائى . ومع ذلك فقد تورط فى أسلوب ثقيل وممل . ولكن المسرح الموسيقى على كل حال كان قد بلغ نقاء الاسلوب وتوازنه وقوته عما أثر فى مصيره لزمن طويل .

---

(١) وهى اوبرا كتبها بيتشينى بأيحاء من أنصاره لينافس بها نفس الموضوع الذى كتب عنه جلوك اوبرا « افيجينى بأوليدا » — المراجع

موسيقى الآلات :

واما طوفان الأوبرات الأيطالية الذى غمر مسارح أوربا فلا يلزم بأى حال من الأحوال أن يخدعنا بمظهره . فموسيقى الآلات فى الواقع لم تكن تقوم فى تلك الأوبرات إلا بدور ضئيل الأهمية بينما أسندت الأهمية الكبرى للغناء الذى كان ينشده الخصيان Castrati من ذوى الأصوات النسائية (سبرانو) فكانت المسرحيــــة تكتب لواحد من هؤلاء المغنين وكل ما عداه من الأشخاص كانوا يعملون على معاونته فى دوره الأساسى كما كان عليهم أن يحسبوا حسابا لرغباته الشاذة الغريبة (ومن هذه الناحية تجد أن نجوم السينما فى أيامنا لم يأتوا بالجديد فى هذا الباب) . فبينما كانت الصالة تضج بالتصفيق إعجابا بتضريداته أو تسمع عبارات التقدير والأعجـــاب لأعداد منظر من المناظر الخلابة تجد أن المتفرجين كانوا لا يلقون بالا بالمرة إلى أسلوب الاوركسترا أو إلى أسلوب غناء مجموعة المنشدين أو إلى التمثيل الدرامى للمسرحية . وهذه السيادة التى كانت لأسلوب الغنـــاء الاستعراضى Bel Canto إستمرت متفشية بكل مظاهرها التـــافهة فى الموسيقى حتى عهد فاجنر . وكانت الأوبرا طوال هذا الوقت متعة الجماهير الذين كانوا يقبلون عليها فى تحمس كبير . كما أصبحت منذ القرن السابع عشر مصدرا للأحداث الكبرى فى تاريخ الموسيقى .

ولكن معظم الموسيقيين فى محاولاتهم لتحســـين مركزهم كانوا يبحثون عن ذلك خارج نطاق الأوبرا . ولم يشذ عن ذلك إلا

موتزارت الذى تناول جميع أنواع النماذج الموسيقية بمواهبه الخارقة حتى الأوبرا الايطالية .

ولقد أشتهر الايطاليون إلى جانب ذلك بسيادتهم فى فن موسيقى الآلات وعلى الخصوص فى موسيقى الفيوليتة . ولقد كان أنطونيو فيفالدى البندقارى (١٦٧٨ — ١٧٤٣) عازف الفيولينه البــارع والمؤلف الموهوب ذا أثر هـائل من هذه الناحية خصوصا بما كتبه من كونشرتات وبذلك إنتقلت السيمفونية الموسيقية من المسرح إلى قاعة الحفلات الموسيقية دون أن يشعر أحد بهذا الانتقال . ولقد بلغت هذه الموجه من التأليف للآلات فى إيطاليا وفرنسا وخصوصا فى المانيا حدود الجنون حتى ان المؤلفين كانوا يبتكرون منها بالمئات وفى بعض الأحيان بالألوف . والمثل الواضح على الانتاج الوفير هو تيليمان (١٦٨١ — ١٧٦٧) فقد قام بتأليف ٤٠ من الاوبرات و ٤٠ اوراتوريو فى سيرة المسيح Passions و ٣٩ سلسلة من اغانى الكانتاتا للأنشاد فى جميع حفلات العام و ٦٠٠ افتتاحية من الطراز الفرنسى الى جانب عدد كبير من المقطوعات الاخرى والسيمفونيات والمتتاليــات الاوركسترالية ورباعـيات الاوتار والثلاثيــات ومقطوعات الكلافســان ... الخ حتى انه إعـترف بأسـتحالة إمكانه حصرهـــا .

وكان الى جانب ذلك مديرا موسيقيا بهامبرج حيث دأب على إقامة الحفلات الموسيقية التى استمرت لمدة طويلة من بعده . وكان أسلوبه فى الكتابة صحيحاً ويشوبه فى غالب الأحيان زخرفة قوية وعبارات جريئة كان يدخلها فى سلاسة وسهولة دون ان يلاحظها المستمع .

وكانت المانيا من هذه الناحية تعيش على ما كان يجلبه لها تيليمان من الخارج ويصقله فى أسلوبه دون ان يعتمد على اصدقائه هيندل وباخ .

بل كان يعتمد على الإيطاليين كما كان يعتمد على الخصوص على الفرنسيين وبذلك تطورت موسيقى الآلات فى جميع دويلات المانيا . وكان بلاط مانهايم بوجه خاص يصبو فى ان يصبح قرساى الصغيرة حيث كان كبار العازفين على الآلات الموسيقية والمؤلفين الموسيقيين يستدعون اليه من جميع انحاء اوروبا ويؤلفون من حولهم مركزا موسيقيا كبير النشاط . ولقد قامت مدرسة حقيقية من الموسيقيين بمانهايم بعدة إصلاحات مما رحب به هواة الإبتكار من المؤلفين وذلك بفضل ريختر الموراف وستاميتز البوهيمى الذى يعد اليوم من أساطين إبتكار أسلوب الكتابة للآلات الموسيقية .

ولقد نشأ أسلوب جديد بهذه المدرسة ينحصر فى إستعراض اللحن الواحد فى عدة صيغ متقابلة ، واما القرار الاساسى للمصاحبة [1] Basso continuo فقد إستبدل بعدة الوان متغيرة فى صيغ القرار مما جعله يصل الى حدود التعبير الميلودى . وقد تم ذلك على الخصوص بفضل شوبير Schobert السيليزى الذى كان يعيش بباريس وكذلك بفضل الإيطالى بوكيرينى Boccherini والفرنسى جوسيك Gossec .

ولقد وصل كارل فيليب باخ الى حدود نوع من الشهرة لم يبلغها ابوه عن طريق تصدره لحركة الكتابة فى نموذج الصوناته

---

(١) وهو القرار الهارمونى الثابت . — المراجع

الكلاسيكية ، والتى قامت فى صورة رد فعل يقابل أسلوب الكتابة الكنترابنطية . كما بدأت تظهر فى هذا العصر الكتابة فى نماذج الصوناته للأوركسترا اى السيمفونيات وبذلك إستبدل عزف البلودية من بعض آلات الاوركسترا بينما تصاحبها بقية المجموعة الاوركستراليه لها (١) بعزفها من الاوركسترا بجميع آلاته وكأنه آله واحدة كبيرة ذات اصوات متعددة .

ولقد برز المؤلفون الموسيقيون فى الوصول الى آفاق بعيدة من إستغلال الألوان المختلفة للطابع الصوتى وكذلك من وجهة الأثر الهارمونى والإيقاعى كما كانوا فى قيامهم بعملية التفاعل (٢) لأى من الألحان يحورون مقام هذا اللحن ويتناولونه بالتحليل الى اجزائه وتغيير شكله او تعديل صورته بوسائل لانهاية لها . حتى ان الوحدة الموضوعية للألحان ، وهى ما تصل بين الأجزاء المختلفة للقطوعية الموسيقية ، أصبحت وقد حل مكانها وحدة من ألحان مستلهمة وبذلك أضحت وحدة لتنسيق التعبير العاطفى للقطوعة الموسيقية . وفوق ذلك إستطاع المؤلف أيضا مع كثرة عدد الآلات

---

(١) كما هو الحال فى الكونشرتو الكبير . — المراجع

(٢) عملية التفاعل فى التأليف الموسيقى هى ان يتناول المؤلف جزءا او أجزاء من احد الألحان الأساسية التى سبق إستعراضها وذلك فى سلسة من الصور والأشكال المحورة لتقوية معنى اللحن عن طريق مقابلة هذه الأجزاء بعضها مع بعض حتى اذا أعيد استعراض اللحن ذاته فى النهاية بقسم التلخيص يظهر هذا المعنى قويا . وهذه العملية توجد على الخصوص فى نماذج الحركة السريعة للصوناته — المراجع

الموسيقية وتنوعها أن يحصل على آثار صوتية كبيرة رغما عن أن عدد العازفين بالاوركسترا وقتئذ كان أقل منه فى أيامنا . ولقد ظل المؤلفون يكتبون إلى جانب ذلك نماذج من الصوناته المعدة لثلاث آلات أو آلتين أو للكلافسان المنفرد ثم البيانو .

والكلافسان من الآلات الوترية التى تغمز ، اما بنهازات من الجلد أو من ريش الطيور ، وبفضل مجموعة أصابعه المتعددة والمقامات العديدة التى يمكن أن تعزف عليه أمكن الوصول عن طريقه إلى آثار متعددة من الاصوات دون بيان تفصيلاتها الصوتية . ولهذا أصبح لا يفى بحاجات التعبير التى أدخلت وقتئذ فى عالم الموسيقى . وعندئذ قام كريستوفورو ، مصمم الآلات الموسيقية بفلورنسا ، بإبتكار البيانو ذو « الشواكيش » (حوالى ١٧١٠ (١)) وذو المعدات الميكانيكية الاساسية الموجودة به الآن . ويرجع الفضل فى إستغلال هذا الابتكار من الوجهة العملية وفى تعميم إستعماله إلى جوتفريد سيلبرمان Gottfried Silbemann .

ومن جهة أخرى كان هناك سيد الكلافسان ، المؤلف والعازف البارع ، دومينيكو سكارلاتى (١٦٨٥ — ١٧٥٧ (٢)) ، وهو إبن اليساندرو ، وكان أول الامر مدير الموسيقى بكنيسة سان بيترو بروما ثم أستخدم بلندن لاخراج بعض الاوبرات وبعد ذلك أستدعى

---

(١) وصحته حوالى عام ١٧١١ (أنظر قاموس اكسفورد للموسيقى وغيره من المراجع المشابهة .) — المراجع

(٢) وهو فى رأينا يعتبر نظير كوبران بإيطاليا . — المراجع

إلى لشبونه لتدريس الموسيقى لبعض الأميرات وأخيرا إلى مدريد ليعمل كعازف على الكلافسان لدى الملكة ولقد وضع أوبرات ونماذج من الكانتاتا ولكن مقطوعاته التى كتبها للكلافسان هى التى خلدت ذكراه . وهى ليست بمقطوعات لموسيقى وصفية وإنما هى فى صورة « التمرينات الدراسية » ، كما كان يسميها هكذا ، لكنها على جانب من الروعة فى أناقتها . ورغما عن أنها ترمى إلى تأكيد الحركات الفنيه للعزف وتنمية اللمسات الدقيقة إلا أنها مبتكرات تشتمل على أسلوب لامع فى بلاغته كما أن كتابتها تمهـــد إلى الكتابة الموسيقية للبيانو بل أنها تناسب العزف عليه (١) .

أما كليمنتى (١٧٤٦ — ١٨٣٢) فقد قام بالتأليف فى عصر كان البيانو قد شاع فيه ، ولهذا فلمؤلفاته شأن كبير ضمن المؤلفات الموسيقية للبيانو . وهو مولود روما وعاش فى لندن كما أقام أيضا لمدة طويلة بسانت بطرسبرج وفى برلين ولقد كان على الخصوص من أشهر الأساتذة ، لهذا يتصل إسمه بكثيرين من كبار العازفين الذين كانوا من تلاميذه .

هايدن :

فرانز جوزيف هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) هو إبن أحد صانعى

---

(١) واليوم تعزف جميع هذه المقطوعات ضمن برامج البيانو اكثر من عزفهـا على الكلافسان بعد أن أضحى من الآلات النادرة فى برامج الحفلات الموسيقية — المراجع

العربات والحاريث بجنوب النمسا . ولقد إلتحق ضمن صبيـــة فرقة المنشدين بكنيسة سانت إتيان بفينا وبدأ التأليف الموسيقى وهو صغير جدا وكان يثقف نفسه بنفسه من قراءاته هنا وهناك عن أصول الموسيقى . ثم أنه ظل فى خدمة الكونت فون مورلسين Von Morzin يقود له أوركسترا صغير .

ولقد تزوج من إبنة حلاق بفينا وكانت امرأة ذات مظهر صارم وخلق كريه وربما كانت تجعل حياته شاقه للغاية لولا أنه بطبيعته كان من أسعد البشر فى هدوئه ولقد ظل طوال حياته ينعم بهدوء الطبع ورضى النفس بما قسم له من حظ .

وقبل مجيء حركة الرومانتيك وما تبعها من قلب فى أوضاع التفكير والعواطف . وقبل ظهور العباقرة الذين إحتـــار فى فهمهم معاصروهم كان هايدن من المؤلفين المجتهدين الذين لم يكونوا يطمعون إلا فى ممارسة مهنتهم فى دقة وأمانة . والذين عندما كانوا يضفون على مؤلفاتهم ألوانا من العبقرية كانوا دون شك يقومون بذلك دون جهد ودون أن يفطنوا إلى هذا ، مثلهم فى ذلك مثل الشجرة الطيبة التى تثمر ثمارا طيبا .

وفى عام ١٧٦١ استدعى هايدن ليباشر الرئاسة الموسيقية لكنيسة أمراء إسترهازى وظل خلال الثمان والاربعين عاما حتى وفاته يقوم بوظيفته أحيانا بالفعل وحينا من الوجهة الاسمية فقط .

واهم حوادث حياته هى رحلاته إلى انجلترا . وكان دائما يتلقى التأييد والعون من لندن فذهب اليها مرتين فى عام ١٧٩٠ وفى عام ١٧٩٤

ليقود الاوركسترا فى عزف سيمفونيات جديدة. فكان هناك موضع حفاوة وتكريم من جانب نبلاء الانجليز . ولقد تعرف هناك على هيندل . ويمكننا تلمس صدى هذا اللقاء فى كبار مؤلفاته من الاوراتوريو التى وضعها فى شيخوخته : وهى « الخلق » Création و « الفصول » Les Saisons حيث نراه يعبر لنا فى نضارة نائقة عن تحمسه فى حب الطبيعة ولكنها تعد من جهة أخرى من قبيل الاستثناء فى مؤلفاته إذ أن الاهمية الكبرى لا تنحصر فيما كتبه من مؤلفات غنائية وإنما على الخصوص فى صوناتاته وسيمفونياته وهو من هذه الناحية عرف كيف يقدم لموسيقى الآلات نموذجها الكامل . ومنذ الصغر قام بتأليف رباعيات للوتريات خلدت مجده كما تشهد سيمفونياته المائة والاربعة بالتطور العجيب لفنه . والسيمفونيات الاولى منها رائعة بألحانها الفنية وتنوع حركتها وأسلوبها الحلو . وهناك تجد من بينها مقطوعات من أشهر ما وضعه من السيمفونيات مثل سيمفونية « الظهر » وسيمفونية « الوداع » . وفى سيمفونياته الباريسية (التى ألفها لباريس عام ١٧٨٠) كما فى سيمفونياته التى كتبها إلى لندن إنطبعت بها شخصيته العميقة . كما تجده أعرض فى أسلوبه عن الطلاقة الايطالية وأختار الحانا شعبية قصيرة قام عن طريقها بعدة تفاعلات هائلة . كما يتضح لنا منها أيضا ميلوديات خلابة على غرار تلك التى وضعها صديقه الصغير موتزارت . وينتقل بنا أيضا خلالها من الاستعراض الساذج البسيط إلى أعلا مراتب الخواطر الجميلة والعواطف الدرامية .

وموسيقى هايدن هى كالازهار اليانعة من وسط الموسيقى التى

إنتشرت فى المجتمعات الأوروبية الأرستقراطية عند نهاية القرن الثامن عشر . وفى هذا الوقت كان أمراء جنوب ألمانيا والنمسا وبوهيميا والمجر يتنافسون بطريقة فعالة على إقتناء فرق الاوركسترا العظيمة والمؤلفين الموسيقيين . وعندما كانوا يتركون بلادهم ويفدون على فينا فى فصل الشتاء كانت تبدو العاصمة عندئذ بحفلاتها الثقافية الرائعة فى مظهر خارق للعادة .

موتزارت :

وأما موتزارت فكان أصغر من هايدن بنحو أربعة وعشرين عاما ولكنه توفى قبله بثمان عشر سنة . وقد عرفا بعضهما وكان كلاهما يقدر الآخر حق التقدير . وتتضح آثار تقديرهما المتبادل مما ألفاه من رباعيات وسيمفونيات . وكان ليوبولد والد موتزارت مساعد مدير الموسيقى لدى أمير أساقفة سالزبورج وقد رزق بثمانية من الابناء لم يعش له منهم سوى إثنين ماريا آنا وقد ولدت عام ١٧٥١ وفولفجانج أماديوس وهو مولود عام ١٧٥٦ ولقد عاشا متحابين .

وكان ليوبولد مربيا بارعا كما أن فولفجانج يدين له بتنشئته المبكرة . وكم تكثر الاساطير والروايات عن ثقافة موتزارت الصغير وتحذلقه : فيقال بأنه فى الرابعة من عمره كان يرتجل عزف المقطوعات على البيانو كما أنه كان فى السادسه من عمره عندما قام أبوه بتقديمه

وأخته لمختلف العواصم . ولا بد أن طفولته ذات الطابع الحساس قد أثرت فيه طوال حياته .

وفى باريس إلتقى بجون شوبر السيليزى (الذى كان قد تأقلم بطابع باريس) واستمع إلى صوناتاته فأستهوته بما اشتملت عليه من دقة فى التصميم ومن مشاعر به (ويلاحظ أن أولى مؤلفاته التى نشرت ظهرت بباريس ومن ضمنها صوناتتين أهداهما إلى الأميرة فيكتوار دى فرانس) .

وعند وصوله إلى لندن التقى هناك بشخصية أخرى لا تقل أهمية وهو يوهان كريستيان باخ الذى تعلم بميلانو فأتاح له بذلك فرصة تذوق مفاتن الاسلوب الإيطالى . وبعد ذلك عاد إلى فرساى وباريس ولقد ظل يمرح فى طفولته الخلابة رغم ما إتصف به من مواهب النبوغ وما أحاطه من ملق .

وكان ڤولفجانج فى العاشرة من عمره عندما عاد إلى سالزبورج ليؤلف أولى مسرحيات الاوراتوريو ومسرحيته الاولى من الاوبرا كوميك . وفى الثانية عشر من عمره تولى قيادة عزف الموسيق لقداس كبير . ثم أنه عين بعد ذلك مديرا موسيقيا ببلاط أمير الاساقفة ثم تبع ذلك رحلته الموفقة إلى إيطاليا . وهناك كان يصفق له الملوك إعجابا . كما قلده البابا بعض الاوسمة . وفى نابولى طلب منه الجمهور خلال احدى الحفلات التى كان يعزف فيها على الكلافسان أن يخلع خاتم كان يلبسه فى إصبعه ظنا منهم أن نبوغه الخارق فى العزف ربما يعزى إلى سحر يأتيه من الخاتم . ولقد ألف

هناك بعض الاوبرات ولكنها لا تشتمل على أفضل أساليبه وربما كان للسهولة التى أتم بها تأليفها ما جعله يفتقر عندئذ إلى إرشادات الأساتذة ليدربونه على أفضل الطرق الفنية المتينة للفن الكلاسيكى .

وأما فى رحلته الثانيه إلى باريس تلك التى قام بها بصحبة والدته ـ حيث ماتت أثناءها ـ فقد أغضبه أن لا يلقى ترحيبا كما كان فى الماضى ولا عجب فى ذلك فلم يعد بعد ذلك الطفل النابغة بل أصبح رجلا عليه أن يشق طريق مستقبله بنفسه لهذا عاد حزينا إلى سالزبورج وظل خلال الأربع سنوات التالية منقطعا لتأليف ما كان يطلب منه من موسيقى فكتب مقطوعات للكنيسة ومقطوعات من موسيقى الحجرة فى أسلوب « مهذب » ولكن فى رشاقة أمكنه بها أن ينتج الروائع بالرغم من كثره طلبات سادته وقصور فهمهم له . وبذلك إستطاع أن يتم تدريبه على التأليف من كل أنواع الموسيقى . وعلى غرار روائع باخ وهيندل ألف نماذج هائلة من الموسيقى البراقة وهى موسيقى القداس من مقام دو للديوان الكبير . والملقب « بالتتويج » « والقداس الكبير من مقام دو للديوان الصغير » ، كما طلب منه أمير بافاريا تأليف أوبرا فوضع مسرحية « أيدومينيوس » .

ولما إستبد به الضيق من سالزبرج ، من سكانها البورجوازيين ومن أميرها ، إستقر بفينا (١٧٨١) وهناك طلب إليه جوزيف الثانى « الامبراطور الفيلسوف » أن يؤلف له مسرحية غنائية (١)

---

(١) وهى النموذج الألمانى من الأوبريت الذى يشبه الأوبرا الانجليزية القديمة لاشتماله على تمثيل بالكلام يتخلله مقطوعات غنائية . — المراجع

Singspiele وهو نوع من « الأوبرا كوميك » الألمانية من أصل شعبي نبغ فيه المؤلف الموسيقى هيللر (٢) Hiller وعندئذ وضع موتزارت مسرحية « إختطاف من سيراليو » ولكنها لم تفز بأعجاب الامبراطور فأعرض عن إهتمامه بالموسيقى الشاب .

وفى نفس السنة أيضا تزوج موتزارت من كونستانس فيبر . وهى إمرأة ودود سريعة العزم بلا روية وكانت موسيقية أكثر منها ربة دار . ومنذ هذا الوقت وقد تحولت حياة موتزارت إلى صراع مضنى مع الصعوبات المادية التى تجمعت من حوله بصورة عجيبة . ولكى يخفف من وطأة هذه الصعوبات عمد إلى إعطاء دروس خاصة فى الموسيقى لتلاميذه كما كان ينظم حفلات موسيقية صغيرة بمنزله نظير أجر لحضورها (وكان هايدن يقوم فيها بعزف دور الفيولينة الثانية) .

وفى عام ١٧٨٥ ألف أوبرا « زواج فيجارو » فى ستة أسابيع ولكنها فشلت بفينا بسبب عدة مؤامرات دبرت لها . فى حين أن براج أظهرت إعجابها بها وطلبت اليه أن يؤلف أوبرا « دون جوان » وهى مسرحية بلغ فيها قوة خارقة من التركيز الدرامى . وفى عام ١٧٨٨ كتب سيمفونياته الثلاثة الكبار : من مقام « مى » بيمول للديوان الكبير ومن مقام « صول » للديوان الصغير ومن مقام « دو » للديوان الكبير . كما أخرج أيضا ببراج عام ١٧٩١ أوبرا « تيتوس الرحيم » بمناسبة تتويج ليوبولد الثانى ثم أوبرا « الفلوت السحرى » خاصة بمسرح فينا المتجول . وهى مسرحية تشبه أسطورة تضم

---

(١) يوهان آدام هيللر (١٧٢٨ - ١٨٠٤) Johann Adam Hiller — المراجع

عدة مفارقات فهى آية فى روعة الخيال والفكاهة والنبل والعظمة ولا يضارعها من موسيقاه فى روعة الخيال إلا موسيقى الخماسية من مقام « مى » بيمول للديوان الكبير . كيف إستطاع إذن أن يؤلف مثل هذه الروائع فى وقت كان خلاله يناضل إزاء شتى العوائق المادية والأدبية ؟ .

وأما مسرحية « الفلوت السحرى » . فقد أكسبته شهرة واسعة فتواردت عليه الطلبات والمقترحات من كل صوب ... ولكن هذا جاء متأخرا .... فقد كان الاجهاد قد أضناه وتوفى بعد بضعة شهور تاركا على فراشه أوراق موسيقى لم تتم أعدت « لصلاة الجناز » ودفن جثمان هذا « الملاك موتزارت » فى المقبرة العامة .

ولقد كانت رسالة موتزارت ، وقد ولد فى قلب أوروبا عند ملتقى عدة مدنيات ، بمثابة مشاركة بين عصرين فهو يقع بين كلاسيكية هايدن ورومانتيكية شوبرت وكلاهما تساوى مثله وهو أيضا يمهد لبيتهوفن مع الفارق فى أن بيتهوفن يستهل دولة الموسيقيين الذين برز نبوغهم فى التعبير عن الألم بينما كان موتزارت كسائر أهل عصره لا يفكر إلا فى إشاعة البهجة من موسيقاه مع إحتفاظها بسمات النبوغ التى لا تقل بها عن أى موسيقى أخرى .

ولا يمكننا تناول مؤلفات موزارت الستمائة بالوصف فى بضعة سطور ، وهى ما تركها لنا بعد حياته القصيرة ، ولكننا نستطيع على كل حال أن نتبين منها بهجته وحنانه وأناقته الرائعة وصفاء قلبه . ولقد استمع فى حياته إلى عدد عديد من المقطوعات الموسيقية

وحفظها كلهـــا . ويقول أبوه أنه « كان يستطيع تقليدها كلها وفى هذا خطر عظيم ...... ولكنه تجنبه على كل حال ......ومن الجائز أيضا أنه كان يقلدها ولكنه دائما ظل هو بعينه محتفظا بشخصيته فى وضوح وجلاء . »

وسواء كان يؤلف للفلوت أو الكلافسان أو كان يكتب فى قوة ونظام رائع للنماذج البنائية السيمفونية الكبيرة فهو يحتفظ دائما بطابع نضارة الشباب الذى لا يجاريه فيه أحد . ويقول موتزارت بأنه كان يشق فى بعض الأحيان فى اعداد كراسانه للموسيقى الاوركسترالية . ولكننا نشك فى ذلك إذ يخيل أنه كان يرتجلها تقريبا وكان أيضا يتحدث الينا فيها بلغة مألوفة فى صورة ألحان متدفقة أو مقطوعات يسرها الينا فى حنان أو نفحات من الغضب أو عبرات أو دعابات مرحة أو ثورات من العواطف أو فقدان عابر للأمل أو نشوة للقلب . وكل هذا كان يصاغ فى أسلوب موسيقى نقى بل فى « نقاء موسيقى » رائع مما لا نستطيع معه إلا ترديد الكلمة المأثورة : « إن موتزارت هو الموسيقى بعينها » .

الفصل السادس

عرش الرومانتيك

عهد الثورة ونابليون :

لقد رأينا الدور الهام الذى لعبته الملكية والاستقراطية فى تاريخ الموسيقى لهذا فإن الموسيقى قد أصيبت بهزات عنيفة فى « عهد المقصلة [1] » .

وقبل هذا العهد كان جوسيك قد إنساق مع التيار السائد بأتجاهه نحو السيمفونية كما أنه قد ألف بعض نماذج الأوراتوريو ذات مظهر مسرحى قوى وكذلك بعض السيمفونيات ورباعيات الأوتار .

وفى عام ١٧٧٠ قام بتأسيس جماعة « الحفلات الموسيقية للهواة » ثم أنه استأنف الحفلات الموسيقية الدينية Concerts spirituels (التى أسسها فيليدور عام ١٧٢٥) والتى كان هايدن قد كتب لها سيمفونيات رائعة . ولكن عندما نشبت الثورة توقف كل هذا على الفور . وقد عين جوسيك مديرا للحفلات الموسيقية الوطنية . كما كان هناك إلى جانبه موسيقيين أمثال داليراك وكاتيل وليسوير قاموا بوضع مؤلفات موسيقية من أسلوب منمق لأحتفالات الثورة . ويعد من

---

(١) اى عهد الثورة الفرنسية — المراجع

أم المؤلفين الموسيقين فى هذا العهد كل من ميهيل (١٧٦٣ — ١٨١٧) مؤلف « أنشودة الرحيــل » Chant du Départ وأوبرا « جوزيف » التى تشتمل على أجزاء عظيمة فى روعتهـا وشيروبينى (١٧٦٠ — ١٨٤٢) الذى أقام بفرنســا منذ عام ١٧٩٨ وهو موسيقى على جانب من العلم ولكنه لا يعد من النوابغ . ولقد شغل وظائف رسمية هامة فى عهد الثورة وفى عصر نابليون . ولكنه عندما لم يحز على إعجاب نابليون رحل إلى فينا ثم عاد إلى باريس عام ١٨٢٢ حيث كان هناك مديرا قديرا لمعهد الكونسيرفاتوار . ولقد شهدت باريس فى عهد الثورة إنشاء نحو ستين من القاعات الموسيقية بما فى ذلك خمس عشرة إختصت بالمسرح الغنائى . ولكنها فى الواقع لم تكن من مستوى عالى وإلى جانب ماكان يمثل بها من مسرحيات العهد الماضى للأوبرا كوميك فإن المؤلفات الجديدة لم تكن دائما مستساغه . ولو أن الجمهور كان يصفق لمسرحيات ذات عناوين براقة مثل : « الحياة العائلية لرجل من عهــد الجمهورية » و « أفراد الشعب الحقيقيــين » .

وكانت الأوبرا الكلاسيكية قد أحرزت نجاحها لآخر مرة على يدى سبونتينى وكان يعد وقتئذ بصفة شبه رسمية مؤلف الموسيقى لعهد امبراطورية نابليون . وقد بلغت أوبرته « الغادة الطاهرة » La Vestale أوج العظمة . وقد شغف نابليون بصفة خاصة بالموسيقى الايطالية وكان بايسيللو النابوليتانى مورده الخاص من هذه الناحية ، وهو موسيقى نابه وعلى جانب من المرونة الرائعة .

ويتضح لنا اذن كيف كان هذا العهد بمثابة التمهيد إلى سيــادة

الموسيقى الأيطالية على مسرح الاوبرا بينما هيأت التوزيعات الكبيرة للآلات الموسيقية التي قام بها شيروبيني وليسوير إلى مؤلفات بيرليوز وكبار المؤلفين الرومانتيك رغم ما إتسمت به من برود الطابع .

بيتهوفن :

ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة بون (١٧٧٠ – ١٨٢٧) حيث كان جده يعمل بها رئيسا لمنشدى كنيسة البلاط وكان أبوه يعمل ضمن هذه الفرقة كمغنى من درجة التنور [١] ولكنه كان إلى جانب ذلك رجلا ذا شخصية غير مهـذبة . فلم يلقنه إلا قشور الموسيقى . والواقع أن بيتهوفن لقن نفسه بنفسه مما كان يلتقطه مصادفة من هنا وهناك ومن إلتقى بهم من الموسيقين . وربما كانت هذه الدراسة دون الخطة الثابته أو المتابعة المنتظمة تصبح عديمة الجدوى لولا أنه أظهر منذ طفولته المبكرة صفات النبوغ الفطرى . فى الثامنة من عمره كان يعزف الكلافسان فى الحفلات العامة وفى الثانية عشرة أصبح عازفا للأورغن فى البلاط كما إستطاع فى الثالثة عشر من عمره أن ينشر ثلاث صوناتات من تأليفه . ولقد جعل منه نبوغه المبكر شخصية ثانية لموتزارت . لهذا ارسل إلى فينا حيث يرجح أنه تلقى هناك الدروس عـلى موتزارت ولكنه إضطر إلى إنهاء هـذه الاقامة

(١) ينقسم صوت الرجال فى الأنشاد الى ثلاث طبقات : — : طبقـة الصوت الغليظ (القرار او الباص) ب — طبقة الصوت المتوسط : الباريتون جـ طبقة الصوت الرفيـع : التنـور . — المراجع

بسرعة بسبب وفاة والدته . ونتيجة لذلك أصبح يواجه أعباء مادية ثقيلة رغم حداثة سنه . وكان عليه من هذه الناحية أن يتم النقص الذى أوجدته تصرفات أبيه غير المنطقية .

وفى عام ١٧٩٢ أرسله الأليكتور إلى العاصمة النمساوية ليدرس من جديد فأستقر بها إلى آخر حياته ولقد فطن مجتمع فينا فورا إلى عبقرية بيتهوفن فأيده وصفق له .

وكان هايدن أفضل معلم له فوضع أولى مؤلفاته بتأثير من سطوته : ثلاثياته مع البيانو وصوناتاته للفيولينشيللو والبيانو وسيمفونيته من مقام دو للديوان الكبير (١٨٠٠) ، ولكنه شغف أيضا بالقوة الميلودية لألحان موتزارت كما أنه طبق فكرة تفاعل الألحان التى إبتكرها هايدن . وفى صوناتاته قام بعملية عرض اللحنين المتعارضين (١) إلى جانب استمراره فى التأليف من النماذج البنائية التقليدية . ولكنه عندما كان يعالج المادة الاوركسترالية والطريقة التى يوزع بها الآلات بأصواتها المختلفة لكى تؤيد الفكرة الموسيقية الأساسية وتدعم معناها وتقوى التعبير عنها كان فى كل هذا قد بلغ حدود الطرافة والابتكار .

---

(١) ويقصد بذلك : اللحنين الأساسيين اللذان تقوم عليهما الصورة البنائية لنموذج الحركة السريعة للصوناته . فكان اللحن الاول عادة من طابع دراى والثانى من طابع غنائى وهما بذلك يتعارضان من حيث الطابع . وهذا التعارض لازم لأقامة المقابله فى أسلوب الكتابة من هذا القالب تلك التى حرص على اظهارها مؤلفو الصوناته والسيمفونية من كبار الكلاسيك والرومانتيك كما لا يزال يحرص عليهما المؤلفون المعاصرون ايضا . — المراجع

الى هنا كنا دائما لانتحدث الا قليلا عن حياة الموسيقين الخاصة ذلك لأن المؤلفين الكلاسيك لم يكونوا يظهرونا على حالاتهم النفسية من موسيقاهم بل كانوا يستهدفون عن طريقها الانسانية العامة — فكرة الانسان بوجه عام — وذلك فى صور خالدة من الجمال المطلق ولكن الحال تختلف مع بيتهوفن ومن تبعوه إذ تجد مؤلفاتهم وكأنها جزء من حياتهم فهى لذلك بمثابة التقرير الشخصى ...... وبالطبع قد بولغ فى تصوير الدور الذى لعبته حياتهم الخاصة فى تكييف مؤلفاتهم . ولكننا لو اسقطناها كلية من حسابنا فقد يكون هذا جهلا كبيرا منا بدقائق هذه المؤلفات . وهنا بالذات يقع الحد الفاصل بين عصر الكلاسيك وبين الرومانتيك أصحاب الطريقة الذاتية ، فهناك إذن كنا نستمع ببساطة الى الموسيقى وحسب بينما لا تستطيع الاستماع الى موسيقى بيتهوفن دون التفكير فى شخصية بيتهوفن وحياته العاطفية التعسة تلك التى يبدو أنها كانت تلهب خياله . فكلما إعتقد أنه اصاب الراحة والطمأنينه الى جوار امرأة لم يكن هذا إلا بمثابة تمهيد فقط لتجشمه آلاما اقسى وأمر . وهذا بالذات السر فى انه كان يستوحى مؤلفاته من آلامه

* * * *

لقد أحب جولييتا جيتشاردى التى اهدى اليها صوناته « ضوء القمر » عام ١٨٠٢ وفى السنة التالية تزوجت من الكونت جالينبرج

ولقد كان وقع ذلك أليما على بيتهوفن حتى أنه فكر فى الانتحار[1]. لقد مر بفترة من حياته تعاقبت عليه خلالها حالات من الثقة فى رحمة الله ومن الاستسلام لليأس والقنوط . وكانت هذه الفترة بالذات هى التى أنجز خلالها كبار الصوناتات للبيانو (صوناته من مقام دو للديوان الصغير وصوناته كرويتزار[2]) والأغانى الدينية والسيمفونية الثانية (١٨٠٣) .

ولقد كان لنجاح أنظمة الثورة الفرنسية وإنتشارها بأوربا بفضل نابليون ما حفز بيتهوفن لأن يؤلف « سيمفونية البطولة » Sinfonia Eroica عام ١٨٠٤ التى أهداها إلى القنصل الأول نابليون[3] ولكن هذه السيمفونية قد أثارت معاصريه بأسلوبها الجرىء وبتشعب لتشكيل

---

(١) هذه الرواية مبالغ فيها والمعروف أن بيتهوفن لم يفكر فى الأنتحار إلا مرة واحدة فى نوفمبر ١٨٠٢ — أى قبل أن يتزوج جوليتا - وذلك عندما أصيب بالصمم وأصبح لا يستطيع التفاهم إلا بالكتابة وقد سجل ذلك فى وثيقة معروفة باسم « وثيقة هايليجين شتاد » ولكنه على كل حال إستطاع أن يتغلب على هذه الأزمة النفسية بما له من قوة الشخصية الخلقية — المراجع .

(٢) لم يكتب بيتهوفن صوناته كرويتزار للبيانو وإنما كتبها للفيولينه والبيانو

(٣) يستند المؤلف على رواية لشيندلر ، صديق بيتهوفن ومؤرخ حياته ، مؤداها أن بيتهوفن كان قد اهدى السيمفونية الى بونابرت عندما كان لقنصلا أولا « بحكومة الادارة » ولكنه لما علم بتنصيبه نفسه « امبراطورا » لفرنسا ولمعظم دول أوروبا ثار ومزق صفحة الأهداء واكتفى بتسمية السيمفونية « بسيمفونية البطولة » Sinfonia Eroica . ومن الصعب التسليم بهذه الرواية فلحن البطولة الذى تدور عليه موسيقى السيمفونية أخذه بيتهوفن عن موتزارت فى افتتاحية « باستيان وباستيين » وفكرة البطولة قديمة عند بيتهوفن ولها أصداء متعددة فى موسيقاه السابقة واللاحقة على هذه السيمفونية — المراجع

أجزاء ألحانها وتزاحمها فى عملية التفاعل مما جعلها تبدو فى بنائها دون الوحدة التى تصل بين أطرافها . كما أثارتهم أيضا بأسلوبها المشدد الذى يظهر بجلاء ذلك التحول فى أسلوب التأليف واتجـــاهه نحو طريقة الرومانتيك .

وفى عام ١٨٠٥ مثلت أوبرا فيديليو بفينا بعد خمسة أيام من دخول القوات الفرنسية لتلك المدينة . ولكنها لم تصب نجاحا كبيرا وقتئذ ولقد أعيد تنظيمها وأدخل عليها تعديل جوهرى عام ١٨١٤ .

وفى هذه الفترة خطب بيتهوفن تيريزا برونزفيك فكتب سيمفونيته من مقام سى بيمول [1] وهى أكثر سيمفونياته رقة وحنانا وعذوبة للألحـــان . وكتب إلى تيريزا صوناته من المجموعة رقم ٧٨ وإلى أخيه صوناته « الاحساســات الفياضة » Appassionata [2] كما وضع السيمفونية الخامسة من مقام دو للديوان الصغير والتى عزفت لأول مرة عام ١٨٠٨ فى نفس الوقت مع « السيمفونية الريفية [3] » . وهذه السيمفونية تبدأ باللحن الشهير الذى يصور « القــدر وهو يطرق بابه [4] وتسير الموسيقى فيها بأسلوب درامى قوى وختامها هائل .

---

(١) وهى السيمفونية الرابعة وقد تم تأليفها عام ١٨٠٦ .

(٢) وكلاهما للبيانو .

(٣) وهى السيمفونية السادسة من مقام فا للديوان الكبير » — المراجع

(٤) هذه الرواية من نسج خيال شيندلر صديق بيتهوفن ومؤرخ حياته الذى لازمه منذ عام ١٨١٩ حتى وفاته . اذ من غير المعقول لبيتهوفن وهو عندما اراد ان يكتب سيمفونية تصويرية بين لنا قصده بالتدوين على كراسة التوزيع لآلات الاوركسترا كما هو الحال فى السيمفونية السادسة فسماها بالريفية وسمى الخمس صور التى =

وأما السيمفونية الريفية فيفسر روح أسلوبها عبارة كتبت على الجزء الموزع لعزف الفيولينه الأولى وهى : «تعبير عن المشاعر أكثر من مجرد التصوير» وفى الواقع هذا هو العهد الذى قطعه على أنفسهم كبار الرومانتيك فهم يعبرون عن كل شىء بقيمته الشعورية . وفى هذه السيمفونية التى تعد من كبار المؤلفات الموسيقية التصويرية المشتملة على أعذب الالحان نجد بيتهوفن لم يهتم بمحاكاة أصوات الطبيعة بل عنى بالتعبير عن المشاعر التى ولدتها الطبيعة فى نفسه .

وفى الحق لقد أراد شراح مؤلفاته أن يضعوه على الخصوص فى موضع التعارض مع كل من سبقوه . ولكن الموسيقى الوصفية قبله لم يكن لها هدف يختلف كثيرا عن هدفه منها وينحصر وجه الاختلاف فقط من حيث أسلوبها .

وفى عام ١٨١٢ كتب السيمفونية السابعة من مقام «لا» ذات الأسلوب المتوثب والسيمفونية الثامنة من مقام «فا» فى نفس الوقت تقريبا ويسودها طابع الهدوء، ولا يجاريه أحد فى ثقته فى قوة عبقريته وفى إعتداده بوقار رسالته الفنية . وكان يعيش فى صلة من الصداقة مع أرفع الشخصيات من نبلاء فينا . وفى وقت توقيع معاهدة فينا عندما كان يتناول العشاء على مائدة الارشيدوق

= ترمز لها اجزاؤها الخمسة بما يلى (١) شعور بالسعادة عند لقاء الريف (٢) «على شاطىء الغدير» (٣) حفلات الفلاحين المرحة (٤) زوبعة (٥) شعور بالأمتنان والسعادة لعودة الصحو من بعد العاصفة . — المراجع

رودولف (١) كان يطيب له أن يرى الملوك الأجانب يتقربون منه على حد تعبيره .

ولكنه مع ذلك قد تعرض إلى شتى الازمات المادية والادبية فقد كان عليه أن يفقد كل أمل فى أن يتزوج من تيريزا كما لم تتحقق له تلك الوعود المالية التى قطعها له الامراء لمساعدته ـ (الارشيدوق رودلف والامير لوبكوفيتس والامير كينسكى كانوا قد وعدوه بجعل مالى كبير لكى يعرض عن قبوله اقتراح جيروم بونابارت ملك ويستيفاليا) — وكان إلى جانب ذلك قد اعتاد حياة اليسر ولم يستطيع أن ينتقص من مستوى معيشته .

ولقد أخذ نفوره من الناس وعدم تسامحه معهم يزداد يوما بعد يوم حتى أضحى فى نهاية الأمر يعيش فى عزلة مطبقة . فكان يشكو فى كبرياء لا تخلو من المرارة من أن الناس قد انصرفوا من حوله وكأن مجتمعه قد تخلى عنه وقد أغرته مباهج الاوبرا الايطالية السهلة . لهذا كان أى تساهل من جانبه من هذه الناحية منافيا لكبريائه . فقد دأب على التمسك فى عنف بما لعبقريته من حقوق لدى كبار الشخصيات حتى لم يعد أمامه إلا أحد أمرين أما التقهقر والاخلاد إلى السكينة واما أن يصبح أعظم شأنا وهو فى عزلته . وقد أصابه جرح بليغ فى نفسه فلم يرد على كل حال أن يقهر ولم يكن يثق

---

(١) وقد اهدى له بيتهوفن صوناته البيانو المطبوعة المعروفة باسم صوناته « البيانو ذى الدواكيش » Hammerlavier — المراجع

فى الناس وانما وثق فى الانسانية لهذا كان يقيس نفسه بالقدر فكان يواجه بذلك العالم الخارجى وعالمه الباطن ...

ومن أجل ذلك نجد بيتهوفن قد تخطى فى حرية تامة كل الحدد التقليدية وقلب كل الصور البنائية الكلاسيكية ليذهب بعيدا مع أدق التعبيرات عن مشاعره ، كما أصبح أسلوبه أكثر صرامة وأكثر تجريدا وفى نفس الوقت أطوع إستجابة لعواطفه المندفعة .

ونراه إذن وقد عاد إلى أساليب الفوجة والبوليفونية وسائر الأساليب الكونترابنطية التى كان قد اعرض عنها المؤلفون منذ عهد باخ ، وفى صخب ثوراته كان يسخر كل أنواع التعقيدات الفنية فى أدق ألوانها ، ويتضح كل هذا من صوناتاته الخمسة الأخيرة للبيانو التى ألفها بين عام ١٨١٥ ، ١٨٢٢ ومن موسيقى القداس الذى وضعه من مقام رى وقد وصل به إلى أسمى الآفاق عن طريق صرح بنائه الفخم وجولاته الشعورية الرائعة التى يبتعد فيها كثيرا عن نقطة البداية .

وفى عام ١٨٢٤ قام بعض الهواه من أهل فينا بتأييده ماليا ليتمكن من إخراج سيمفونيته التاسعة والى قوبلت بحماس رائع وامكن القول بانها « خلاصة اعماله فى حياته » لا لأنها تلخص كل ماكان يجيش فيه من آمال عريضة ومن خفقات مؤثرة وحسب ولكن ايضا لأننا نجد بها ألحانا كان قد بدأ يعدها منذ صباه . ولم يعد يكفيه الاوركسترا فى إخراجها لهذا أضاف فى نهايتها قصيدة « نشيد الفرح » التى كتبها شيللر لتغنيها مجموعة من الأصوات الانسانية

فى روعة وجلال . ولقد صرف بيتهوفن العامين الأخيرين من حياته فى تأليف آخر رباعياته العظيمة للوتريات ، فقد شعر على غير إنتظار برغبة فى الأعراض عن الاوركسترا بعد أن حصل عن طريقه على آثار بعيدة المدى ، وبدلا من ذلك كتب لاربع آلات وترية [1] وتتكشف لنا من هذه الرباعيات عظمة الفنان فى صورة أكثر خفاء وأكثر تركيزا من خلال ردائها المتقشف الذى يبدو أحيانا ضيقا وخشنا . وفى هذه الرسالة النهائية التى يبعث بها بيتهوفن الى الاجيال التالية يفرغ فيها أجمل ما ملكته نفسه من نفحات .

* * * *

شوبرت

لعل بيتهوفن وشوبرت لم يتقابلا بالمرة رغم أنهما كانا يعيشان بالقرب من بعضها ورغم أن كلا منهما كان يكن الاعجاب للآخر ...

والواقع أن كليهما تختلف شخصيته عن الآخر تمام الاختلاف . فبينما كان بيتهوفن أمــير الموسيقى يعمل فى صحبة مجتمع كبار الاشراف كان شوبرت وهو إبن أحد المعلمين بالمدارس وكان هو نفسه مدرسا يحيا حياة بوهيمية فى صحبة أصدقائه من الشبان . ومن جهة أخرى بينما كان بيتهوفن يشقى فى تركيز . مشاعره فى التأليف

---

(١) هى إثنين من الفيولينه وفيولا وفيولينشيللو ومجموعتها تسمى برباعى الأوتار — المراجع

كان شوبرت يكتب فى سهولة بلغت حدود الاعجاز . وإنك لتعجب من وفره المؤلفات التى جادت بها قريحته إبان حياته القصيرة فكانت الموسيقى تنهمر منه وكأنها ماء يتفجر من ينبوع وفى صفاء البلور المنبثق من قلب الغاب ......

وفرانز شوبرت (١٧٩٧ — ١٨٢٨) ولد فى ليشتينفتال بالقرب من فينا وقد بدأ وهو صبى يغنى بفرقة منشدى البلاط . وقد رفض وقتئذ بعثة لاستكمال دراسة الموسيقية . إذ كان يضيق بالدراسات الفنية ، ولكنه إستطاع بفطرته أن يكتشف أسرار المهنة بما يشبه المعجزات

وفى الثامنة عشر من عمره كان قد ألف عدة أغانى رائعة مثل مارجريت والمغزل وملك الغاب Erlkonig والمسافر Wanderer وكان هذا النوع من الاغانى الرفيعة Lied ذات الاسلوب الشاعرى العميق والطابع المرح أو الحزين مما تميز به الألمان وتناوله شوبرت بالتنمية بصفة خاصة .

ولقد بلغ شهرة جعلته من أكثر المؤلفين حيوية وشعبية عن طريق هذه الاغانى الرائعة ذات الجاذبية العجيبة . ولقد كتب منها خلال خمس عشر سنة ستمائة ثلاثة وثلاثين قام بتلحينها من أشعار جوته وشيللر ورركرت وهاينى وأوهلاند ، والموسيقى بها على وثيق الصلة بالكلمات وتعمل على تمجيد المعنى بقوة خفية وقد إستخدم شوبرت هذه الاغانى ليترجم بها عن أدق ما كان يشعر به من إحساسات رفيعة فى كل مرة كان يواجه الطبيعة . وذلك فى أسلوب فياض بديع لم يستطع مجاراته فيه أحد من الموسيقيين . وأما مصاحبة

البيانو لها فكانت تسمح له بالايحاء بخلق أجواء أضفت حيوية رائعة على ما كان يعبر عنه من عواطف بينما كانت الألحان فيهـــا تشق مسارها وكأنها نوع من الارتجال . وسواء كان يتغنى لنا بخرير الماء فى الجداول أو يرتفع بنا إلى أعمق العواطف التراجيدية فأنك دائما تحس بحقيقـــة ما يصوره وببساطتة وسذاجته أيضا. واننا لنحفظ الكثير من هذه الروائع القصيرة أمثـــال « ملك توله » و « سمك التروبت » ، « والنجوى » ، « والشنبه » ، « والموت والغـــادة »[1] وكذلك سلسلتين من الاغانى ذات الاشعـــار الدقيقة المؤثرة هما : « الطحانة الحسناء » ، « ورحلة الشتاء » ويظهر لنا من خلالها شخصيته فى صورة الصبي المرح والمثالى الوديع الذى إعتـــاد الخروج أيام الاحد فى نزهة مع رفاقه إلى الريف المحيط بفينا والتوقف هنـــاك بمشاربه الصغيرة .

ولقد إستلهم شوبرت من أغانيه موسيقى كتبها للبيانو فألف مثلا « لحظات موسيقيـة Moments musicals »[2] والتى طالما ألهبت وحى من تبعوه من الرومانتيك .

ومن جهة أخرى قد يكفى لتأييد مجده ما كتبه فى دائرة موسيقى الحجرة خصوصا رباعياته للوتريات إلى جانب سيمفونياته الرائعـــة

---

(١) ولقد كتب رباعيا للوتريات آية فى قوة التركيز الشعورى على لحن هذه الأغنية تعرف باسمها — المراجع

(٢) وهناك أيضا « فانتازيه المسـافر Wanderer - Fantasie » التى كتبهـا على أساس لحن أغنيته الشهير بهذا الاسم . — المراجع

وأشهرهـــا « السيمفونيـــة التى لم تتم » Inachevee كما أنه ألف أوبرات (١) وأناشيد وترانيم وموسيقى للقداس تشتمل على صفحات من موسيقى غاية فى النقاء ودقة الاحساسات .

فيبر :

ولد كارل ماريا فون فيبر (١٧٨٦ — ١٨٢٦) بدوقيـــة هولشتاين وقد عاش أربعين عاما وهو شعلة من الفكر المتقد يحتويها جسم أضنته الآلام أكثر مما فعلت بموتزارت وشوبرت . وكان أول الأمر رئيسا لفرقة المنشدين بكنيسة دوقيه فيرتيمبرج Wurtemberg بكارلزروهى Carlsruhe وكان مع ميربير من تلاميذ الأب فوجلر ولكنه سلك طريقا معارضا لزميله فى الدراسة . فبينما إتجه ميربير نحو الفن الايطالى فى الكتابة نجد فيـــبر تحت تأثير أستاذه قد أستهوته ألمانيا بسحر ألحانها الشعبية . فبدأ بدار أوبرا فرانكفورت بأخراج أوبرته « سيلفانا » ثم إلتحق بوظيفة قائد أوركسترا المسرح الوطنى ببراج وبعدها بمسرح درسدن . ولقد اهتم اهتماما بالغا بتثقيف الجمهور فأخرج لهم أوبرات فرنسيه وأخرى ألمانية .

وفى عام ١٨٢١ مثلت مسرحيته « القناص » Freischutz بمدينـــة برلين فاصابت نجاحا كبيرا فى أنحاء ألمانيا بأسرها وقد إتضح منهـــا أن وحى تأليفها كان ألمانيا صرفا . وبعـــد أربع سنوات أخرجت

---

(١) أشهرها « روزاموندى » — المراجع

اوبرا أوبيرون Obéron بلندن فقوبلت بحماسة كبيرة . ولقد مات فيبر بهذه المدينة بعد بضعة أسابيع من إخراج هذه الاوبرا .

ويفوح من مؤلفات فيبر عطر من نوع برى كما تسمع منها أصداء غابات الصنوبر وما توحيه من حنين إلى جانب الاساطير الخيالية للقصص الجرمانى القديم عن الجان وهى أيضا ثمرة خيال دقيق ومتغير دون اسراف كما أن أسلوبها يتسم بالدقة أيضا ويسير فى تلوين خفيف وكأنه العطر الطيار بما لا يخشى معه تولد آثار عنيفة كالتى توجد فى المسرح الايطالى أو فى مسرحيات التراجيديا من أعمال فاجنر .

ورغماً عن نزعتـه الرومانتيكية والطابع الوطنى الذى تتسم به موسيقاه إلا أنه مع ذلك يتبع مدرسة أوروبا القديمة ، ولكن من حيث نظرياته وما وصل اليه من نتائج أوركستراليه ، وهى ما تأثر بهما بيرليوز وفاجنر فإنه يستهل بها عهد التحول الكبير فى المسرح الغنائى حتى أمكن إعتبار مسرحيته ، اريانت » Eurayanthe « صورة أولية لاوبرا « لوهنجرين [1] » .

شومان :

وروبرت شومان (١٨١٠ – ١٨٥٦) المولود بمدينة زفيكاو من أعمال ساكسونيا فهو ابن أحد أصحاب المكتبات . لهذا كان أديبا وموسيقيا فى آن واحد . وقد شغف منذ شبابه بأدب الرومانتيك

(١) أوبرا كتبها فاجنر عام ١٨٥٠ – المراجع

وكانت وقتئذ بدأت تنتشر نفحاته الأولى . كما أنه كان يدرس الحقوق بلايبزج Leipzig وهايديلبرج Heidelberg وهناك تتبع التيارات الفكرية الكبيرة لفلسفة « كانت » KANT وشيلينج ، وفيشت ، وكان شديد الأعجاب بيوهان بول ريختر [١] .

وكان مرهف الحس ومتشعب في إحساساته إلى حد التعرض إلى أزمات عصبية كما كان عازفا على البيانو وشاعرا وفيلسوفا فى آن واحد .

وفى لايبزج تعرف على استاذ البيانو فردريك فيك وابنته كلارا وكانت وقتئذ لا تزال طفلة صغيرة لكنها كانت عازفة ماهرة على البيانو أيضا وقد لعبت دورا هاما فى حياته .

ولقد أراد أن يصبح من كبار العازفين المهرة ، وربما تحقق له ذلك لولا أنه فقد حركة اصبع من أصابعه فى حادث [٢] ، فانقطع إلى التأليف وأسس فى نفس الوقت مجلة موسيقية كان يحارب عن طريقها التفكير الكلاسيكى [٣] وانحطاط الذوق العام والميل إلى

---

(١) ومن كتابه « سنوات الأشراق » Flegeljahre إستوحى موصيق مقطوعته الشهيرة للبيانو : « الفراشات » Papillons — المراجع

(٢) لقد صور له الخيال بأنه لكي يحصل على درجات الطلاقة الفنية لحركة أصابع يده لا بدله من حيلة وهى أن يربط أوسط يده اليمنى بوثاق شديد لكى يستطيع بذلك أن يتغلب على كل العوائق المادية ويمكنه عزف اصعب العبارات رغما عن العوائق فاصيب من جراء ذلك بالشلل فى اصبعه وانتهى بذلك أمر الطلاقة فى عزف البيانو عند هذه المأساة .. (رواية ذكرت فى المقال عن شومان بقاموس لاروس من الموسيقى) - المراجع .

(٣) وهى مجله دورية باسم « المجلة الموسيقية الجديدة » أسسها عام ١٨٦٤ وعاونه على اصدارها بيرليوز وفاجنر — المراجع

« الروتين » من جانب الموسيقيين والجمهور على حد سواء . ولقد كان من أوائل من إعترفوا وإبتهلوا بظهور عبقرية شوبان ...

إلى هنا لم يكن شومان قد ألف إلا بعض مقطوعات للبيانو التى لم تكن قد عزفت إلا فى زمرة من أصحابه فى حين كان يصعب فهمها على الجمهور . وفى هذا الوقت أيضا كانت كلارا قد كبرت فوقع فى شراك حبها لكن أبوها بما انطبع عليه من حكمه كان يعارض فى زواجها من هذا الشاب ذو التفكير المتطرف أو الحماسية الشديدة الأرهاف التى أدت إلى ظهور علامات تدل على إختلاله العقلى ، وفى هذه الفترة أيضا ألف أولى مجموعات أغانيه الرفيعة : حياة امرأة وحبها ، وغرام الشاعر وغيرها ... ...

وبعد إجتيازه مئات الصعوبات المؤلمة إستطاع أن يتزوج من كلارا (١) فظلت دائما إلى جواره أكثر الناس حبا له وأشدهم فهما وتفانيا فى اخلاصها له ...

ولقد بدأ بعد ذلك فى تأليف سيمفونياته وكبار مؤلفاته للغناء والاوركسترا مثل « الفردوس والجان » و « مانفريد » و « فاوست » وتنعكس من هذه المؤلفات عبقرية مؤلفها الغنائية ولكنها مع ذلك تظل متناثرة فى بنائها ومفككة فى أجزائها ويبرز شومان على الخصوص فى المقطوعات القصيرة وفى مقطوعات البيانو من ذات الجمل القصيرة التى تفيض بالعواطف فتخلف من ورائها أثرا شعوريا حاراً .

---

(١) وقد لزمه للزواج منها حكم القضاء بعد أن عاونه فرانز ليست بالشهادة فى المحكمة لصالحه — المراجع .

وفى عام ١٨٤٥ ظهرت عليه علامات الأنحلال البدنى والعقلى بصورة بعثت على القلق مما إستوجب ضرورة علاجه . ولكنه فى ثورة من التفكير حاول أن يهرب من مرضه وطغت عليه فكرة الموت فألقى بنفسه فى نهر الراين . وقد أمكن إنتشاله ولكنه بعد عامين توفى فى إحدى المصحات .

ولقد كانت حياة شومان بما إعترضها من ثورات نفسية وآلام مبرحة إلى جانب حبه وتقديره لشعراء عصره وبلاده مما وضعه فى قمة مدرسة الرومانتيك .

وأما مؤلفاته للبيانو فكانت ذات خيال رائع وأحاسيس متغيرة تعبر عن آلام نفسه ويكتنفها بريق قوى لا يلبث أن يختفى وراء أجزاء تعبر عن الحنين الهادى أو تجدها تختتم فى عبرات . ولقد خلق شومان أسلوبا خاصا للبيانو فى التعبير الموسيقى على غرار ما إبتكره كوبران للكلافسان . ومن جهة أخرى فهو كثيرا ما يقارنوه بشوبرت ذلك أن كليهما كتب أغانى رفيعة من نوع رائع . لكن شوبرت أبسط فى أسلوبه وأكثر ميلا للوصف فهو يرى الأشياء التى ينقلها الينا بنظر الريفى الساذج ولكنه يصفها فى عبقرية الشاعر . أما أغانى شومان فهى من نفحات تفكير أكثر ثقافة وأكثر تعقيدا فهى تكشف لنا عن مشاعره الوجدانيه . وكل ما ورد بها يتصل به وبأمزجته وبنزعته العصبية وقد وجد فيها أفضل النماذج وأنسبها تعبيراً لآلامه ولثورات نفسه لهذا كانت مؤلفاته عبارة عن متتاليات من صور صغيرة متقابلة أو مختصرات لتسجيلات شخصيه تؤلف فى

مجموعتها دراما سيكولوجية عن حياته الخاصة . عرف هو كيف يضفى عليها أحاسيسه المتعددة بجميع ألوانها وظلالها .

مندلسون :

فيليكس منديلسون (١٨٠٩ — ١٨٤٧) هو ابن أحد رجال المال من أثرياء اليهود بهامبورج . وفى العاشرة من عمره كان يقود عزف بعض مؤلفاته فى منزل والده . وبفضل مركز أبيه وما ترتب عليه من ميزة استطاع أن يتصل فى سهولة بكبـــار الموسيقيين فى عصره . وعندما كان فى رحلته بباريس تعرف هناك على شيروبينى ومعظم الشخصيات الموسيقية البارزة بفرنسا كما أقام صلة الصداقة بينه وبين كل من فيبر وشومان .

وفى عام ١٨٢٩ توجه إلى انجلترا وبدأت شهرته منذ هذا التاريخ فنظم هناك الحفلات الموسيقية التى تجلت فيها مواهبه الخـــاصة فى قيادة الاوركسترا إلى جانب ملكة التأليف الانيق الواضح الأسلوب كما ترسم خطى هاندل فى بناء نماذجه الموسيقية ومن أجل ذلك أعجب به جمهور لندن وعين بعد ذلك قائدا لاوركسترا بلدية لايبزيج ثم مديرا لمعهدها الموسيقى (الكونسيرفاتوار) .

وقد ألف نماذج من الاوراتوريو والكانتاتا والسيمفونيـــات وموسيقى تؤيد التمثيل فى مسرحيتى « أتاليا » و « حلم ذات ليلة بمنتصف الصيف » التى كتب افتتاحيتها ولم يكن بعد قد تجاوز

السابعة عشر من العمر (١) ولقد كانت صفاته العملية التى ميزته بالقدرة على الكتابة بسهولة ضارة به من جهة أخرى . فكان يستعيد فى محاكاة حرفية أسلوب المؤلفين الذين اختارهم كرشدين له . وكان يحاول أن يستهوى السامع بطريقة ميلودية تافهة كما كان ينغمس فى المبالغة للتعبير عن مشاعره بما لا قيمة له (٢) .

والجزء الهام فى مؤلفاته هو ما تتضح فيه طلاقته الفنية ورشاقة أسلوبه : مثال ذلك نماذجه من الكابريشيو والفانتازيات والفواصل السريعة البراقة ... الخ .

شوبان :

وأما شوبان (١٨١٠ — ١٨٤٩) فكان وحيدا فى فنه ولم يكن له سلف مهد له الطريق أو خلف ترسم خطاه . ولا يمكن محاكاة أسلوب شوبان دون التورط فى نسج صور منقولة زائفة . وهو من هذه الناحية يعد أكثر من شومان بل ومن تلك الزهور النادرة العجيبة التى تفتحت من وسط الفردية الرومانتيكية .

(١) وصحتها الثامنة عشر لأنه كتب هذه الافتتاحية عام ١٨٢٧ وقد ولد عام ١٨٠٩ — المراجع .

(٢) هذا حكم قاس ومتطرف بشأن موسيقى مندلسون — استمع الى الكونشرتو الذى كتبه للفيولينه والاوركسترا أو الى الأغانى الرفيعة التى كتبها هذا المؤلف فإنك دون شك تتبين نضارتها وعذوبة ألحانها وقوة التعبير المركزة الى جانب صياغتها فى أسلوب يتسم بالرشاقة الأثيرية وليس فقط لمجرد إظهار الطلاقة الفنية فى العزف أو الغناء — المراجع .

وهو مولود بالقرب من فارسوفيا من أب فرنسى من مقاطعة اللورين كان مدرسا بمعهد فارسوفيا وأما والدته فكانت بولندية .

ولقد إستهل باكورة نجاحه فى العزف على البيانو بفارسوفيا وفينا . لكنه أتم تنمية مستقبله الفنى الباهر بباريس وكان قد رحل اليها قبل الثورة البولندية بوقت قصير . وهناك إندمج فى مجتمع مثقف حيث تقابل مع بالزاك وجورج صاند وهاينريش هاينى [١] وبيرليوز وليست وميربير وديلاكروا [٢] وهم الذين تركوا لنا صورة صادقة لحياته المضطربة .

وكان ذلك الفتى ذو الشعر الطويل واللون الشاحب المرضى وعينى الفتاة فى ردائه الأنيق معبود المجتمع الباريسى .

وكان فى الخامسة والعشرين من عمره عندما قابل جورج صاند واستمرت علاقتهما عشر سنوات . وكانت علاقة خيالية مضطربة حيث كان حب كل منهما الآخر وسيلة لأستلهام مشاعره الفنية بطريقته الخاصة . فقد ذاقت جورج صاند أول الامر لذة عاطفة تشبه الأمومة فى اهتمامها « بمريضها العزيز » إذ كان شوبان مريضا بالسل الذى أودى بحياته آخر الامر . فاصطحبته إلى باليار واستمرت حياتهما بعد ذلك موزعة بين الاقامة بباريس ونوهان . وكانت هى تحب أن تحيط نفسها بمجتمع صغير من الفنانين ورجال السياسة

(١) بالزاك قصصى فرنسى وكذلك جورج صاند وأما هاينى فهو شاعر ألمانى من الرومانتيك — المراجع

(٢) ديلاكروا رسام فرنسى شهير — المراجع .

والأدباء . وأما هو فكان غارقا فى بحار أحلامه ولا يظهر فى هذه المجتمعــات إلا متى ألحت عليــه جورج فى الرجاء ولكى يعزف على البيانو .

وكان كلاهما ينفعل فى دائرته الشعورية فتفيض منه نفحات النبوغ بما لا مثيل له وكان شوبان لا يعبأ بالحياة ولا يهتم بأمورها إلا قليلا فكان يعيش منطويا على نفسه كابتا آلام مرضه بين جوانحه ... ولقد تخلت عنه جورج صاند فى السنتين الاخيرتين قبل وفاته .

وفى مقابر بيرلاشيز (١) ذر على جثمانه التراب من أرض بولنده بما كان يحتفظ به منذ أن ترك فارسوفيا فى كأس من فضة .

ولقد ألف شوبان خاصة للبيانو فكان يفكر ويبتكر بلغة البيانو كما إستطاع أن يستنبط منه آفاقا صوتية عظيمة والتى لم يتمكن من مجاراته فيها . وكانت نماذج الكلاسيك المحددة البناء تضيق جدا بل وتقتصر فى أن تحتوى جولات خياله الواسعة فكان يطلق على مقطوعاته أسماء تتناسب ووحى خياله : « ليليات » — Nocturnes — « مقدمات » — Préludes — « دراسات » — Etudes — وهلم جرا ... أو كان يتناول موضوعاته من نماذج الرقص الشعبي لبلاده حيث كان يصل عن طريقها إلى إمكانيات فى التعبير لا حصر لها .

وكان يبدأ بلحن يسير فى إدخاله رويدا رويدا حتى يلتئم مساره الميلودى ويغض الطرف عن الكتابة البوليفونية ويكتفى بالسـير فى اللحن مع مصاحبته فى منتهى الثراء والدقة . كما كان يرسم من حول

---

(١) وهى بالقرب من باريس — المراجع .

اللحن إطاراً حدوده غير ظاهرة يتضح منه الغناء ملونا بعدة زخارف دقيقة وثمينة . ومن جهة أخرى أدخل شوبان على موسيقى البيانو عددا كبيرا من المبتكرات بالتجديد فى الأجزاء الانتقالية للمقطوعات وإستحداث الأشكال الموسيقية الطريفة ومركبات « الاربيجيو » — Arpeggios — الكبيرة التى كان يضفى عليها وضوحا وقوة بما وسعه من تنوع الخيال عما لا حد له . فكان يضاعفها دون أن يقطع إتصال المسار الميلودى . وفى نشوته الرومانتيكية كان يعبر عن إحساساته الشخصية ويكرر ذلك بجلاء فى عدة أوضاع حتى أنه كان يبدو فى بعض الأحيان وكأنه قد تورط فى الاختيال بنفسه بالاستغراق فى إظهار إحساساته الشخصية .

ومع ذلك ، وحتى مع اعتبار هذه الكبوات الشعورية ، يظل شوبان موسيقيا عظيما فهو لا يعد شاعر يصور الألم بموسيقاه وحسب بل أنه يأسرنا على الخصوص فى « دراساته » للبيانو وفى مجموعة نماذج « البولونية » العظيمة ذات الايقاع الخشن القوى والخيال الرائع ، وهو نبيل أيضا ورفيع فى أسلوبه حتى فى عبراته المخنوقة وهو عظيم عندما يعبر لنا فى صراحة وحماسة عن نفسه الفياضة وآلامها .

بيرليوز :

وبيرليوز كان هو الآخر — مثل شوبان — وحيدا فى فنه عبر تاريخ الموسيقى فبينما يحصر شوبان طرائفه الرائعة فى موسيقى البيانو نجد أن عبقرية بيرليوز فى التجديد تتجلى فى توزيع آلات

الأوركسترا . فهو أكثر الفرنسيين فى عصره إهتماما بالتلوين فى توزيعاته الاوركسترالية .

ولقد ولد هيكتور بيرليوز (١٨٠٣ ١٨٦٩) بمقاطعة دوفيليه — Dauphiné — وكان مقدرا له أن يترسم خطى أبيه فى السلك الطبي . ولكنه إتجه نحو الموسيقى على عكس إرادة أسرته فأصبح تلميذا على ليسوير وفى عام ١٨٣٠ حصل على جائزة « روما » Prix de Rome [1] بعد أن أخفق فى الحصول عليها عدة مرات . وفى هذه السنة أيضا أخرج « السيمفونية الخيالية » Symphonie Fantastique — ذات الموضوع الأدبي والتى تعتبر الصحيفة الأولى التى كتبت فى الأسلوب الذى سموه « بموسيقى البرنامج التصويرى » .

ولقد أوحت له إقامته بروما تأليف موسيقاه الرائعة عن « هارولد بإيطاليا » وقام بعد ذلك بتأليف موسيقى « القداس » وموسيقى « بينفنوتو شلليني » Bonvenuto cellini وروميو وجولييت ولكنها لم تصب أى نجاح كما لم تحز مسرحيته لاوبرا « لعنة فوست » اى نجاح أيضا .

---

(١) منذ عام ١٨٠٣ تمنح أكاديمية الفنون الجميلة بفرنسا « جائزة روما » لكل من يفوز بها فى مسابقة شروطها كما يلى : يحجز المتسابق على إنفراد داخل حجرة Loge بالأكاديمية الوطنية لمدة يومين ينجز خلالها موضوع المسابقة الذى ينحصر — بالنسبة لشعبة الموسيقى — فى تأليف من نموذج الكانتاتا من لحن تعينه له لجنة المسابقة . وجائزة روما تمنح فى الموسيقى وأيضا فى الرسم والنحت والعمارة . وهى من درجتين الجائزة الاولى ويمنح صاحبها بعثة لمدة اربع سنوات يقيم خلالها بفيلا ميديسيس بأيطاليا يتوافر خلالها على مبتكراته الفنية ، واما الجائزة الثانية فتشمل فقط منح الفائز مدالية ذهبية — المراجع

وفى عام ١٨٤٣ رحل إلى الخارج فلاقى من الترحيب بألمانيا والنمسا وخصوصا فى روسيا ما عزاه عن إخفاقه بباريس الذى كان قد أفقده إعتداده بنفسه وجرأته كما فقد معها أيضا مبالغاته فى التعبير فكتب مؤلفات من طابع أكثر هدوءا — بفضل تأثير جلوك فيه وهى : « طفولة المسيح » و « التروداپون » Les Troyens ولقد أراد بيرليوز أن يبهر عصره بأفكاره الثورية وأن يعتبروه من أشــد الموسيقيين التقدميين تطرفا — لهذا نراه وقد انساق فى شتى أساليب المبالغة فى الموسيقى مما أثار دهشة الجمهور دون أو يصل إلى قلوبهم .

ولقد كانت حياته العاطفية مؤلمة وشنيعه فقد أراد الحب ولكنه رأى أقرب الاصدقاء اليه وهم ينفضون من حوله وحتى تلك المغنية الأسبانيه العجوز ماريا ريتشيو — Maria Recio — وكان قد اشركها فى حياته الخاصة .

وكان يمزج حياته الخاصة فى مؤلفاته على غرار بيتهوفن — الذى كان يعتقد بأنه نظيره من هذه الناحية . والواقع أن بعض الصحائف مما كتبه من هذه الوجهة تعد بلا مراء ذات قوة هائلة . ولكننا لا نجد لديه دائما سمو الالهام والعظمة المتدفقــة التى تدهشنا بها مؤلفــات سيد مدينة بون [1] .

وكانت ألحان بيرليوز تتألف من ميلودية طريفة وتوزيعــاته الاوركسترالية مشحونة بالآلات الكثيره ولكنها إلى جانب ذلك تفيض

---

(١) كناية عن بيتهوفن وقد ولد بهذه المدينه — المراجع

حيوية وغنيه بالآثار المتنوعة للطابع الصوتى كما تشتمل على المقابلات العنيفة وجرأة الاسلوب القوى التى لم يصل اليها أحد من قبلة .

ومع ذلك فهذه المهارة فى الأثر الصوتى . وهذا الفوران الشديد فى الاسلوب يساعدانه على إخفاء إضطراب تفكيره الموسيقى . ولقد كانت مقاصده تستهدف اطباعا أكبر مما كان لكبار مؤلفى السيمفونية من عهد الثورة ونابليون ممن كان يترسم تعاليمهم لهذا نجد فى موسيقاه كثيرا من التجاوز فى الحدود . ولقد نصب نفسه بطلا للرومانتيك ولكى يجهر فى الدعوة لافكارها الجديدة إلتجأ إلى المبالغة فى صنعته الفنية .

ولكن إذا أردنا أن نتبين أهمية بيرليوز فى تاريخ الموسيقى خلال القرن التاسع عشر وجب علينا أن ننظر له فى مكانه من هذا العصر . فقد كان مجد ميربير سائدا فى السنوات القريبة من عام ١٨٣٠ مما إنحط معه الذوق العام للجمهور . ولم يكن هذا الانحطاط قاصرا على فرنسا وحسب بل لقد رأينا كيف كان بيتهوفن فى النمسا يتألم فى آخر حياته من إنحلال التفكير الموسيقى . فليس بالعجب اذن أن تقابل موسيقى بيرليوز بالسخرية وسوء الفهم أول الامر رغما عن قابليتها لاستهواء الجماهير بما لها من الآثار القوية (وقد إستهوتهم بالفعل بعد ذلك) .

ليست :

شب فرانز ليست « ١٨١١ — ١٨٨٦ » من أسرة من صغار البورجوازية المجرية وقد كانت تنشأته فى طفولته على أيدى جماعة من

البوهيميين (الغجر) Tziganes وعندما إتصل بأوساط عائلة إسترهازى إستطاع أن يتحمس لبيتهوفن الذى أبدى بدوره شيئا من التحمس لصاحبنا عازف البيانو الصغير .

وكان ليست فى الثانية عشر من العمر عندما قدم إلى باريس وقام وقتئذ بجولات فى أوربا إستطاع خلالها أن يأسر الجماهير بطلاقته الفنية الخارقة وبقوة تعبيره الموسيقى فى العزف . ولقد وضع عندئذ « دراساته الاثنى عشر للعزف على البيانو » الرائعة بما تحدثه من إنفعالات هائلة — ولقد كان يعيش فى قلب مجتمع الرومانتيك وكان يميل فى نفس الوقت إلى نزعات التصوف وإلى النزعة الثورية المتحررة السائدة فى عام ١٨٣٠ . ولقد كان تأثير بيرليوز فيه عظيما فقد كان هو أيضا يستهدف نوعا من الموسيقى يقرب من قصائد الشعر من طابع أدبى ووصفى .

وكانت علاقته العاصفة بالكونتيس داجو (المعروفة فى الأوساط الأدبية باسم دانييل شتيرون) تعلة لرحلاته العاطفية التى قام بها على شواطىء بحيرة جنيف وضفاف الراين وفى إيطاليا . ثم أنه أنجب ولدا وبنتين أصغرهما كوزيما تزوجت من هانزفون بيلو ثم من ريتشارد فاجنر .

وفى السادس والثلاثين من عمره قابل الأميرة فيتجين شتاين Wittgenstein وانغمس معها فى علاقة عاطفية أخرى أقل حدة من علاقته الأولى . ولكنه أقام لديها وأصبح رئيسا موسيقيا لدوقيه فايمر الكبيرة بعد أن أحالها إلى مركز عظيم لنشر الموسيقى المزدهرة .

وإلى جانب ذلك كان على خلق كريم نادر فكان يعمل دائما على وضع كل موسيقى ممن يأنس فيه المواهب الفنية فى مكانه اللائق [١] .

ولقد ألف سيمفونيتيه « فاوست ودانتى » إلى جانب قصائده السيمفونية الكبيرة من وحى الرومانتيك التى ألبسها رداء من الهارمونية الجديدة اللامعة . وهى تعد منبعا إنبثقت منه شتى الابتكارات التى التى أخذ عنها فاجنر فى كثير من المواضع . ولكن تفاعل الأفكار الموسيقية بها غالبا ما يكون مضطربا بما يقرب من عدم مطابقتـه لتلك الأفكار حتى يخيل إنه إنما وجد قبل كل شىء كتعلة لأظهار الآثار الصوتية الفخمة .

وأما موسيقاه فهى موسيقى الطلاقة الفنية Virtuosité ومن أجل هذا يجب أن تعزف ممن إنصفوا بهذه الطلاقة حتى يستطاع إبراز حقيقة ما تعبر عنه . ولكن توزيعاته الأوكسترالية العنيفة والجلبة التى يشيعها فى حركة موسيقاه تضفى عليها حياة مضطرمة لا سبيل إلى إشباعها .

ومن جهة أخرى يعد ليست أول من طبق « براج » قصائده السيمفونية التصويرية فى موسيقى البيانو بفضل ما كان فى حوزته من إمكانيات فنية .

وفى عام ١٨٨١ رحل إلى روما يتبعه رهط من تلاميذه والمعجبين به وكان وقتئذ فى مركز ممتاز حسده عليه الكثيرون كما كان يتبع

---

(١) نذكر على سبيل المثال من هذه الناحية خدماته التى قام بهـا لشوبان ولشومان — المراجع

رتبة الكهنوت الفخرية للقديس فرنسوا ورتبا أخرى عائلة . وفى هذا الوقت أيضا ألف موسيقى « أسطورة القديسة اليصابات » وموسيقى « كريستوس » ولقد كانت شيخوخته تتوجها العظمة . وكان فى نزعته المثالية يضحى بنفسه من أجل الآخرين كما أنه قد أعرض عن كل ما أصابه من كسب عما يتصل بمجده كعازف للبيانو . ومات فى بايرويت بعد أن شهد نجاح صهره فاجنر .

عرش المسرح الغنائى :

بعد أن زالت حدة التوتر الذى ساد عهد الثورة ونابليون وبعد أن إستوعبت هذه الفترة كل صنوف أساليب الخطابة والتحريض تولد الميل للإخلاد إلى السكينة والاستسلام إلى الخيال . ولقد أوحت عندئذ تلك الرغبة فى الهدوء بقيام الاوبرا كوميك الفرنسية فظهر بوالديه Boildieu (١٧٧٥ — ١٨٣٤) صاحب المسرحيات الخلابة المليئة بروح الدعابة فأصابت نجاحا استمر لوقت طويل بفضل ألحانها الغنائية التى أصبحت شعبية خصوصا ألحان مسرحيته الشهيرة « السيدة البيضاء » La Dame Blanche وأصبح مستقبله لامعا حتى أنه عند وفاته كان يعد أكبر الموسيقيين وأعظمهم شأنا فى عصره .

وهناك مسرحيات أخرى قريبة الشبه بمسرحياته ويمكن أن تتصل بها وهى مسرحيات أوبير مثل « خرساء بورتيتشى » — La Muette de Portici — التى مثلت بدار الاوبرا عام ١٨٢٨ وقد أصاب منها مؤلفها شهرة واسعة ولقد ترك أوبير نموذج الاوبرا كوميك المتداول حتى ذلك الوقت واستبدل به تأليف

مسرحيات الكوميديا الخيالية – Comédies - romsnesques – التى تقرب من نموذج الأوبرا وهى تشتمل على أجزاء يستعمل بها الكلام غير الملحن ليستعيض بها عن الألقاء الملحن Recitativo الذى يجرى على وتيرة واحدة مما يسبب الضيق ، وكان أسلوبها يجرى فى سهولة كما أنها كانت تصاغ على طريقة الرومانتيك ولكن فى شىء من الثقل وبذلك أخذت التفرقة بين نموذجى الأوبرا والأوبرا كوميك تتلاشى .

ومن الوجهة العملية كان أوبير يسود المسرح فى نماذج الأوبرا كوميك متحاشياً بذلك ما قد يعترضه من عقبات تأتيه من ميربير Meyerbeer الذى كان يحتل المسرح الغنائى الأول [1] .

وهناك أيضا هيرولد Hérold بمسرحياته ذات القوة الواضحة مثل (زامبا – Zampa – ، ومرعى الرهبان ، «Le Pré - aux clercs» الى جانب آدم Adam بمسرحياته ذات الإيقاع المرح (الشالية – Le chalet – وحوذى عربة بريد لونچيمو – Longjumeau –) وقد أمكنها تغذية برامج الأوبريت لمدة طويلة بينما تناول أمبرواز توما Ambroise Thomas مسرحيات ذات موضوعات كبرى مأخوذة عن كبار المؤلفات : « حلم ذات

---

(١) أى الأوبرا .

المراجع

ليلة بمنتصف الصيف [١] ، وغادة الحب المقدس « Psyché » وهملت . ولكن واضعى كلمات أغانى مسرحياته قد افرغوا من نصوصها جوهرها ولم يخلفوا بها إلا الأثر الدرامى الطفيف مما لم يكن من السهل معه إعدادها للمسرح . ومع ذلك فقد أصابت مسرحية « مينيو » Mignon رغما عن ذلك نجاحا خيالياً .

وفى الشطر الأول من القرن التاسع عشر كان هناك مؤلفان يبسطان نفوذهما على أوروبا : روسينى وميربير ويندر أن تجد بين الفنانين من يجاريهما فى تعلق الجمهور بهما وملقه لهما أو من أصاب فى حياته شهرة واسعة كالتى أصاباها .

وروسينى مولود بمدينة باسارو بإيطاليا (١٧٩٢ - ١٨٤٨) ولكنه أمضى الجزء الأكبر من حياته بباريس . ولقد أحرز نجاحا بجدارة عن مسرحيته « حلاق اشبيليه » عند إخراجها بروما عام ١٨١٦ وبعدها أوفد ليدير المسرح الإيطالى بباريس ثم عين بفرنسا مفتشا للغناء وأستطاع خلال هذا الوقت أن يقدم للمسرح الفرنسى عدة مسرحيات إيطالية ولكنه صاغها فى النموذج الحقيقى للأوبرا من الأسلوب الفرنسى .

---

(١) مأخوذة من مسرحية شكسبير المعروفة بهذا الاسم والتى كتب لها أيضا مندلسون موسيقى مسرحية من غير الغنائية .

المراجع

فهناك أوبرا « وليم تيل » وقد صيغت فى أسلوب أحكم إعداده وأجزاؤها أكثر تناسبا مما يعبر تعبيرا شاملا عن عبقريته وهى بذلك تعد ذروة مجده .

وفى هذا الوقت كان روسينى فى السابعة والثلاثين من العمر وكان ذا طبع نافر وقد حقد بعد ذلك على ميربير لما أصابه من مجد فأعرض عن المسرح وقفل راجعاً الى ايطاليا ومات بعد ذلك بأربعين عاما لم يكتب خلالها أى تأليف يستحق الذكر سوى مقطوعة من الموسيقى الدينية تصور « آلام مريم أم المسيح » Stabat Mater وكان أسلوب روسينى بعيدا عن أن يوصف بالإتزان إذ جرفته السهولة التى كان يؤلف بها إلى التطويل والحشو فى عباراته . ولكنك من جهة أخرى تجده يتقد حيوية ويفيض بالمبتكرات الميلودية وبهارمونية نقية جذابة .

وفى مسرحيته « عطيل » - Otello - التى تعد من أحط انواع مسرحيات الميلودراما توجد مع ذلك صفحات بها ذات أسلوب نقى رائع . وفى أوبرا « حلاق اشبيلية » توجد مواضع هنا وهناك تشمل على روح المرح فى أسلوب طبيعى مما يصور فى قوة مرح الشباب وحبه للحياة .

وأما ميربير (١٧٩١ - ١٨٦٤) ، وهو إبن أحد كبار رجال المال من يهود برلين ، فكانت محاولاته الأولى فى تأليف الأوبرا الألمانية بألمانيا والأوبرا الإيطالية بإيطاليا غير موفقة ولم تسترع

إهتمام أحـــد من الناس . وفى عام ١٨٢٦ استقر بباريس ودارت بخلده عنـدئذ فكرة مزج النماذج الألمانيـة للأوبرا بالنمـاذج الإيطاليـة والفرنسية مما قد يستهوى أهل باريس .

وقد وفق فى هذه الطريقة بما يفوق تصوره . فقد أحـدثت كلا من مسرحيتيـه « روبير الشيطـان » Robert le Diable (١٨٣١) و « الهيجونوت » (١٨٣٦) ثورة حقيقية من الحماس أصبح من وقتها صاحب السلطان المتربع على مسـارح أوروبا الكبيرة فعينه فردريك وليم الرابع مديراً عاما للموسيقى ببروسيا . ومع ذلك فقد كان إخراج مسرحيتيه « نبى » ـ Prophéte ـ والإفريقية ـ L'Africaine قد تم بباريس بعد وفاته بقليل .

ولقد استطاع ميربير اذن أن « يخدع » أهل عصره بمهارته الفائقة وبقوة تفكيره العملى فى استغلال كل سبل النجاح . فقـد عرف فى كل ماقدمه من صور تاريخية ضخمة كيف يأسر الجماهير المتعطشة الى مشاهدة هذه المناظر وفى الوقت نفسه استطاع أن ينشر منها احساسات كبيرة تؤيد أفكارا فلسفية واجتماعية .

وأما مجتمع البورجوازيين من عصر لويس فليب والامبراطورية الثانية فقد وجد أن نسيج موسيقاه انمـا يقوم على عناصر من المبالغـة الخطابية التى تستخدم لإحداث آثار درامية وحسب .

ولقد تمكن ميربير من وضع أسس الأسلوب الدرامى عمايسمونه

« بالأوبرا الكبيرة » وقد يلقبونه أيضا « بالأوبرا الضخمة » لما كان يستهدفه من وراء ذلك الأسلوب من جمع تصفيقات المؤيدين له .

* * * *

وأما ايطاليا ، موطن أسلوب الغناء الاستعراضي - Bel canto - وبلد المغنين الأول من درجة « التينور » ، فكانت تؤثر الجملة الغنائية التي تنشد في استطالة ما وسع طول تنفس المغني أداؤه . وهذه الحركات الخارقة كانت تمارس غالبا على حساب القيمة الحقيقية للتعبير الموسيقي

وفي الحق يستطيع الإيطاليون ، وهم مغنون بالسليقة ، أن يترجموا عن عواطفهم عن طريق حركات الطلاقة الصوتية بصورة أكثر تلقائية من المغنين في بلادنا [1] فاذا أراد الواحد منهم أن يعبر عن ألمه أو فرحه أو يظهر رغبته أو شكايته فكان يسترسل في الغناء حتى يسكره جمال غنائه .

وكان دونيزيتي ، وهو تلميذ روسيني ، أحد المؤلفين الذين إنغمسوا عن قصد منهم في حركات الطلاقة الصوتية في الغناء . وقد ألف سبعين مسرحية من مسرحيات الأوبرا نذكر منها : لوتشيا دى لامارمور . ومن أوبراته الفرنسية « فتاة الكتيبة » - La Fille du Régiment والمحظية » - La Favorite - بينما كان منافسه بيلليني Bellini معنيا بالميلودية

---

(١) أى فى فرنسا — المراجع

فى المكان الأول ولكنه توفى فى الثالثة والثلاثين من عمره ولذلك لم يذق طعم النجاح البراق فى حياته .

وبالجملة كانت المادة الغنائية فقيرة ولكن ماذا يهم . . . فقد كان الجمهور يصفق دائما للبارعين أمثال روبينى و« لابلاش » - Lablache - ولاپاستا - La Pasta - ولا ماليبران . . . .

وأما المؤلف الذى ظل أكثر من ستين عاما يحتل مكانة فائقة فى المسرح الغنائى فى العالم فهو جوسيبى فردى Giuseppi Verdi (١٨١٣ - ١٩٠١) وكان بطبيعته مضطرم المشاعر فبدأ حياته بتمجيد نهضة إيطاليا الوطنية . وحوالى عام ١٨٥١ بدأ نجاحه فى الظهور بفضل أوبرا ريجوليتو - Rigoletto - فأمكنه عن طريق الانغام الحارة التى تعزفها الآلات أو المشتملة عليها ألحانه الغنائية أن يصل الى نتائج ذات آثار مدهشة . وقد حصل على شهرة واسعة لدى الجماهير من أوبرته « الشاعر المتجول » - Il Trovatore - رغما عن تفاهة موضوعها .

ولقد وجد فردى مذهبه فى النموذج المحزن واستغله بقوة فى مسرحيات « ترافياتا »(١) Traviata و « صلوات الغروب بصقلية » I Vespri Siciliani وأرنولدو Arnolod - وغيرها .

ثم أنه بعد ذلك قد دفعته رغبة يندر ظهورها عند مؤلف ناجح

(١) وهى صيغة أعدت للأوبرا من واقع مسرحية دوماس الشهيرة « غادة الكاميليا » المراجع

وهى محاولته إتقان أسلوبه فى الكتابة فحاول تعديله وتصحيح آثاره السهلة وتقوية توزيعاته الأوركسترالية التى كانت الى هذا العهد ضعيفة وتافهة. وبذا انتقل بنا الى عهد أوبرا «عايدة» التى قيل بأنها تأثرت بأسلوب فاجنر [١] ولكن الطريقة الايطالية واضحة بها حتى فى شىء من أسلوبها الدارج وبكل مالها من جلجلة وبريق .

وكتب فرى فى شيخوخته موسيقى لصلاة الجنازة (الصلاة على روح الموتى) ومسرحية (عطيل) - Othello - ومسرحية (فالستاف) - Falstaff - التى تميزت بخفة روحها وبريقها العظيم .

وكان صديقه الشاعر الموسيقى بويتو - Boito - وقد كتب كلمات رائعة لمسرحياته ولكنه وضع لها موسيقى كانت بعيدة عن أن تصل الى ما كان يرمى اليه من نبل الأسلوب .

ولقد استمر خلفاء فردى ممن يسمونهم (بالفرديين) Les «Véristes» إلى جانب ليون كافاللو - Leoncavallo - و«بوتشينى» و«ماسكانى» فى نشر الأوبرا الايطالية الى آخر هذا القرن بكل ما كانت تحمله من اصطناع واغراء للحواس واذا رجعنا الى الوراء ونظرنا الى التاريخ لوجدنا كيف أن أسلوب الأوبرا الإيطالية فى القرن التاسع عشر وأسلوب مدرسة ميربير عملا جنبا الى جنب على إفساد

---

(٢) يرى من وراء ذلك الأمر ثراء الأوركسترابها خصوصا فى نهاية الفصل الثانى (احتفالات النصر بعودة راداميس ظافرا من حملة الحبشة) المراجم

الذوق الموسيقى حتى جاء فاجنر وكبار الموسيقيين الفرنسيين وفرضوا أسلوبهم على المجتمع .

فاجنر

ولد ريتشارد ڤاجنر بمدينة لايبزج (١٨١٣ — ١٨٨٣) ولقد شب بمواهبه الفائقة للآداب والفنون ونما من وسط عائلة من أهل المسرح. وفى الحادية عشر من عمره كتب تراجيديات إغريقية وتراجيديات مأخوذة عن شكسبير لأغراض كبرى . وما أن استمع الى ڤيبر وبيتهوفن ، وكان إذاك فى الخامسة عشر أو السادسة عشر من العمر ، حتى تملكته روح صوفيه كانت تعتمل فى نفسه حتى أن مدرسه الموسيقى كان يضايقه أن يرى أحد تلاميذه ينفصل بالمرة عن أخوانه فى طريقة تفكيره فى درس المبادىء الموسيقية (الصولفيج) Solfèges .

ولا تمثل مؤلفاته الاولى من الاوبرات جماعة الجان « Les Fées و «ممنوع الحب» Defense d'aimer إلا قيمتها التاريخية فقط . وقد قبل وظيفة قائد الأوركسترا بمسرحى كونجسبرج (١٨٣٦) وريجا (١٨٣٧) وهناك ..كان يضيق باخراج مؤلفات لا لون لها .

ولكنه بعد ذلك قام بأولى مؤلفاته ذات القوة العظيمة : «ريينزى» Rienzi وقد تأثر فى تأليفها بالأوبرا الفرنسية التاريخية الكبرى . وعندئذ قرر ڤاجنر أن يتوجه الى باريس مدينة الأرتقاء السريع الى

سلم المجد . ولكن رحلته الى فرنسا واقامته بها (١٨٣٩ - ١٨٤٢) لم تتمخض إلا عن تبدد آماله رغما عن مساعدة ميربير له أول الأمر وقبل أن يهاجمه بعد ذلك فى قسوة . وقد أضطر هناك لكى يكسب عيشه الى القيام بأعمال تافهة : تصحيح تجارب طبع المؤلفات الموسيقية وإعداد صيغ اضافية من موسيقى أوبرات ناجحة . . . الخ ولكنه عندما عرف بأن أوبرا رينزى قد قبل إخراجها بمسرح درسدن كان سعيدا حقا بالعودة الى وطنه . وفى العام التالى أحدثت أوبرته « الهولندى الطائر » Die fliegende Hollander أثرا عظيما عندما أخرجت بتلك المدينة نفسها . وفى هذه الأوبرا تجد العناصر الاولى التى نبتت منها الخواص الأساسية لأصلاح فاجنر فقد إتخذ أساسا لمسرحيته فكرة من الاساطير الجرمانية القديمة التى طالما استأثرت بقلوب مواطنيه فهو يبدأ بفكرة يتخذها تعلة للموضوع المسرحى ليرتفع عن طريقها الى أفكار أكبر منها من التى كان يحتفظ بها دائما فى خياله ثم يعمل على تنميتها بأسلوب عميق حتى يصل الى هدفه وهو المسرحية الموسيقية الرمزية بل والفلسفية . ولا يلزم أن يغيب عن أذهاننا بأن فاجنر لم يكن موسيقيا وحسب بل كان فى المكان الاول شاعرا وفيلسوفا . ومع ذلك فرغما عن أنه كان غزيرا فى نظرياته الفنية إلا أنه لم يكن قياسيا فى إسلوبه .

ولقد تطور فن فاجنر فى بطء عن طريق نموه من الداخل .

كما تمثـل أوبرا « الهولنـدى الطائر » إنسلاخه الأول عن النموذج التقليدى . فهى فى الواقع أوبرا دون « الحان كبرى Grands airs » ودون « مارشات » أو استعرضات . فأستبدل كل هـذه الاجزاء الغريبة ، التى كانت تتلاقى الواحدة مع الأخرى ومن مجموعتها تتألف الاوبرا المتداولة ـ ببعض أفـكار قوية يتوافر على توضيحها الشعر وألحان الموسيقى معا . كما تقوم فيما بينها أوثق الصلات الذاتية هنـا وهنـاك فى المسرحية . وبذلك تحولت الاوبرا الى سيمفونية واسعة الأرجاء يقوم بناؤها على ألحان تفيض بالمعنى الدرامى. تلك هى « الالحان المميزة » Leitmotifs التى تقوم فيهـا مقـام الأسس لمعناها الروحى والبنائى فى آن واحد

وقد عين فاجنر مديرا موسيقيا لـكنيسة الملك بمدينة درسدن . وهناك استرعى اهتمام الناس بأخراجه أوبرات جلوك فأصاب من ذلك شهرة كبيرة مما حفزه عندئذ على القيام بكبار مؤلفاته ـ فطفق يبتكرها فى حماس لايعرف الهواده ودن أن يقع تحت أى تأثير خارجى .

وفى عام ١٨٤٥ أخرجت مسرحيـة « تانهاوزر » Tannhauser وهى كسائر المسرحيات الفاجنرية تهدف الى تمجيد سعادة أبدية خارقة تأتى عن طريق الحب والتضحية وانكار الذات وفى نموذجها لاتعد منفصلة تماما عن النماذج القديمة للاوبرا ولـكنك تجد بهـا جملة فاجنر الموسيقية الطويلة ذات التحويرات الحرة وقد برزت بشخصيتها .

وفى نفس الوقت أنجز كتابة جزء من أشـــعار مسرحيتى « لوهينجرين » Lohengrin « وفحول الشعراء » Meistersingers كما بدأ مسودة « خاتم النيبيلونج » .

وأما « لوهينجرين » فقد أخرجت بمدينة فايمر بقيادة « ليست » عام ١٨٥٠؛ ولكن حدث أن أسيء فهم فاحنر وسخر منه النقاد كما نهره أصحاب السلطة مما أوقعه فى أزمة عنيفة من التشاؤم لحقد من أجل ذلك على المجتمع بأسره ولم يعد يثق إلا فى ثورة اجتماعية تعيد بحدوثها الى العالم سعادته الدائمة ولهذا فقد اشترك فى إضطرابات ثورة ١٨٤٨ - ١٨٤٩ وأضطر الى أن يعيش فى منفاه الأختيارى بزيوريخ حيث أقام لعـــدة سنوات . وهناك كتب أعماله النظرية ذات الاهمية الكبرى . « الفن والثورة » الفن عمل المستقبل و « الاوبرا والدراما » كما قام بشرح الأسـباب والاهـداف التى ينشدها من عمله الكبير الذى يزمع القيام به .

ومتى وصل فن من الفنون الى نقطة لايستطيع عندها تجاوزها فى دائرة الأمكانيات الانسانية المتداولة ، يجب عليه عندئذ أن يلجأ الى معونة فن آخر مقارب له لاستكمال نموه وليمكنه بذلك أن يتخطى حدوده الضيقة . وعلى ذلك يجب اذن أن تنبت الفنون مما وتتصل فيما بينها بأوثق الصلات التى لاتنفصم عراها .

وتبعا لذلك تستطيع الدراما أن تؤثر فى الجماهير متى إتصلت

بطابعها الأولى الدينى وبإستلهامها أساطير البطولة ذات الأساس القومى

وكما أن التراجيديا القديمة كانت تقوم أساسا على الشعر فالدراما[1] أيضا سوف تعتمد على تأييد هائل من الموسيقى ، وهى بدورها صورة للشعر فى أعلا مراتبه . واذن يجب ان يشترك فيها للتعبير الأنسانى الخالص كل من الكلام والغناء والملامح ، كل واحد وفق ماتسمح به حدوده وقوانينه .

وسوف لاتقتصر الموسيقى على مهمة التعليق على الشعر بل تقوم أيضا بالتعليق على الدراما نفسها . كما أن الأوركسترا السيمفونى لن يقتصر دوره على المصاحبة وحسب ، أى يكون بمثابة (القيثارة الهائله) التى تصاحب الالحان وتدعمها بل أنه سوف يشترك الى جانب الصوت الأنسانى فى تفاعل العمل الدرامى كما يقوم بتأييد وحدة المسرحية واتساقها منذ أفتتاحيتها حتى ختامها وبذا تصبح وكأنها « ميلودية دون نهاية » .

ويعود فاجنر بعد ذلك الى باريس . ومره أخرى تصادفه بها شتى الصعاب مما يثبط من همته . اذ قام هناك بتنظيم حفلات موسيقية كلفته ثمنا باهظا فقد مثلت مسرحية « تانهاوزر » بدار الأوبرا بأمر من الأمبراطور نابليون الثالث وذلك بفضل تدخل

(١) المقصود هنا الدراما الموسيقية مما ابتكره فاجنر بدلا من الأوبرا المتداولة الراجع

الأميرة « دي ميترنيخ » ولكنها قوبلت بمقاومة عنيفة من جانب جمهور المشتركين فى موسم الدار رغما عن التأييد الأدبي الذى كانت تحظى به من صفوة المثقفين الفرنسيين . لهذا عاد فاجنر الى ألمانيا بعد صدور العفو عنه .

وكانت أوبرته « تريستان وايزولدا » قد عرض تمثيلها على المخرجين الألمان ولكن دون أى جدوى .

ولقد تولدت فكرتها من صميم مأساته الخاصة مع زوجته « مينا » Minna ومن تمجيد علاقته الغرامية بماتيلدا فيزيندونك Mathilde Wesendonck وأما مسرحية «تريستان» فقد مثلت بعد ذلك بميونيخ (١٨٦٥) وهى تسيف عنصراً جديداً إلى الفن الدرامى : الميلودية المتحولة إلى (الكلام المنشد) أى إلى صورة قوية من الألقاء الملحن - Recitativo - بينما اسندت فيها الألحان الكبرى إلى الأوركسترا ، وهو البناء الموسيقى الحقيقى للمسرحية .

ولقد وصل فاجنر عندئذ الى القمة فى فنه وتكشفت لنا أسرار أخص نبرات تعبيره وأجلها وبعد فترات باسمة من حياته فى بلاط لويس الثانى ملك بافاريا ، ذلك الأمير الرومانتيك [1] إنزوى

---

(١) وكلمة « رومانتيك » هنا فى معناها الضعيف أى « خيالى » وكان الملك لويس الى جانب ذلك غريب الأطوار — المراجع

بمدينة « تريبشين » Triebschen حيث وافته هناك كوزيما ابنة ليست وزوجة هانز فون بيلو.

وفى عام ١٨٦٨ ألف اوبرا « فحول الشعراء بنورنبورج وهى على نقيض « تريستان » تفيض بالحركة المسرحية والمفارقات المتعددة الألوان وبالفرح الشديد وبروح التفاؤل القوية . كما أنها لا تقل عن ذلك فى عمق روحها الأنسانية .

وفى هذا العهد أيضا أمكنه أن يحقق آماله الفنية العريضة فأنجز رباعية أوبراته الشهيرة Tétralogie وهى : « فالكيريا » « وسيجفريد » ، « وشفق الآلهة » Gotterdammerung وصدر لها بأوبرا « ذهب الراين » Rhinegold ويجب أن تخرج هذه الرباعية على أربعة ليالى متوالية ويتضح منها تمجيد الأفكار الروحية الكبيرة والفلسفية المعقدة التى أخذ مصادرها عن ملاحم أجداده الجرمانيين .

وفى عام ١٨٨٢ ، قبل وفاته ببعضة شهور ، أخرجت مسرحيته « بارسيفال) لأول مرة بمدينة بايرويت وهى نشيد تمثيلى هائل يقدم صورة خارقة للغفران وراحة النفس أقرب إلى المثل العليا المسيحية .

الفاجنريه :

وشهد فاجنر تحقيق حلم آخر من أحلامه وهو إقامة مسرح قومى

بمدينة بايرويت خصص للأخراج العظيم لمؤلفاته الموسيقيه والدرامية وكان قبل ذلك قد صمم مشروعه منذ سنوات طويلة الى أن جاء لويس الثانى وفهم المشروع وإحتضنه ولكنه إلتقى بصعوبات كان من العسير جدا تخطيها فى وقته. ومع ذلك عندما تحققت الوثبة الوطنية والرومانتيكية التى رفعت ألمانيا المنتصرة الموحدة تأسست جمعيات فاجتريه وجمعت الأموال الطائلة لتحقيق هذا المشروع . وفى عام ١٨٧٦ مثلت الحلقة الكاملة لرباعية أوبراته بالمسرح الذى قام بتصميمه فاجنر نفسه وشاهدها لويس الثانى والامبراطور ولهلم الأول وعندئذ إنتشرت حركة من الأهتمام بها فى الأوساط الفنية والثقافية بجميع انحاء أوروبا وأصبحت بايرويت مركزا ينبعث منه تحمس شبه دينى وكأنها (مكة المكرمة [1]) فكان يحج اليها المثقفون . بينما ظل البورجوازيون الألمان بوجه عام متحفظين حيال هذه الأبتكارات الجديدة التى تغذى التعارض بين الأحساسات .

وكان فاجنر فى آخر حياته قد وصل إلى تحقيق أهدافه الهائلة وأقام صرح أعماله كما أتم توضيح وجهة نظره للعالم وباح بما يبطنه من إرادة فى الذهاب الى ما وراء الأنسانية ولقد عاش لمؤلفاته وضحى فى سبيلها بكل من كانوا حوله . وظل وحيدا ، دون

(١) فى قدسيتها بالنسبة لعالم الموسيقى وفى العدد العديد من الناس الذين يحجون اليها من كل صوب فى موسم أوبرات فاجنر الذى يقام مرة كل عام الى وقتنا الحالى

المراجع

المـال ورغم مواجهته لعداء العـالم الموسيقى بأسره ، ولا يكتب إلا مؤلفات خيـالية وعلى جانب الثقل والصعوبة فى الفهم . ولـكنه إنتصر على كل هذه العوائق . وأصبحت نظرياته (توراة الفنانين[٢]) وبسطت سطوتها لا على الموسيقى وحسب بل تعدتها الى سائر الفنون الأخرى (فهنـــاك حركة رد الفعل المضاد للواقعية وهناك أيضا حركة المثالية وغيرهما) حتى خيل بأن « تنين بايرويت » قد أتى على كل ما تقدمه من أعمال .

ومما لاشك فيه اذن أن « مسرح المستقبل »[٣] اعتقد أنه قد إستقر فى وضعه النهائى وفى بسط سيادته الى مالا نهاية من الزمان شأنه فى ذلك شأن كل ماتأتى به الثورات الفنية من فكر .

فهى تؤمن بأن انتصاراتها أبدية . والثورة الفـاجنرية لا تخرج عن ترديدها لهذا الأعتقاد . ومع ذلك رغمـا عن قوتها وسطوتهـا وشدة إيمان الغيورين على مبادئها لم تستمر فى سيادتهـــا إلى وقت طويل . فـا أن مضى ربع قرن على وفاة رائدها [٤] حتى تجاهلها

---

(٢) أى المرجع الأول للفنانين

(٣) هكذا كان فاجنر يسمى مشروعه فى معرض حديثه عن نظرياته التى أوضحها فى رسالته « الفن للمستقبل » المراجع

(٤) توفى فاجنر بمدينة البندقية فى ١٣ فبراير عام ١٨٨٣

المراجع

المؤلفون الفرنسيون من الشباب فقاموا بإبتكاراتهم دون أن يتأثروا بها .

ولكن موسيقى فاجنر ، وقد اختص أول الأمر بعقيدة علماء الجمال ومن أجل هذا سخر منها عدد كبير من الجماهير ، استطاعت مع كل هذا أن تشق طريقها رويدا رويدا — وأما رد الفعل المضاد للفاجنريه فلم يحدث إلا منذ اللحظة التى لم يعد فيها الجمهور يهتم بمناقشة موسيقى فاجنر .

واليوم هدأت العاصفة .. وأيا كانت نزعة المفاضلة بين المؤلفين فقد اتخذ فاجنر مكانه على غرار كبار المؤلفين الكلاسيك بين أهم أعلام تاريخ الموسيقى .

الفصل السابع

من عهد فاجنر الى المعاصرين

المسرح الغنائى الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر

فى الوقت الذى بلغ فيه ميربير أوج مجده كان شارل فرنسوا جونو (١٨١٨ — ١٨٩٣) لا يزال فى حداثة سنه ولم يكن أسلوبه ليستهويه بل أنه شغف بموتزارت وجلوك وشومان وبيرليوز وكان من نتائج ذلك أن أعاد الى المسرح الغنائى الفرنسى صراحته فى التعبير ووقاره .

وبعد حصوله على جائزة روما أحس بميل يجذبه نحو الحياة الدينية . لهذا كانت أولى مؤلفاته هى « قداس فخم » . وبعدها إنخرط فى موسيقى المسرح .

ولم تمثل مسرحيته « سافو » Sapho إلا ست مرات رغم اشتمالها على بعض الصحائف الرائعة . وبعد عشر سنوات ، فى عام ١٨٥٩ ، أخرجت له أوبرا « فوست » لأول مرة بالمسرح الغنائى . وقوبلت بفتور وكانت موسيقاها تبدو غامضة ومعقدة ولكنها بعد ذلك اتخذت طريقها فى بطء نحو نجاح منقطع

النظير . وتعد كل من المسرحيات : « فيليمون وبوسى »
Philémon et Baucis « وميراى » Mireille و « روميو وجوليت »
مثلا على المراحل الأساسية لمؤلفات مسرحية من أسلوب غير مستقر .

وعاد فى آخر حياته الى الموسيقى الدينية فألف منها مقطوعات :
« الخلاص » Rédemption و « الموت والحياة » Mors et Vita

وموسيقى جونو مصاغة بمهارة قبل كل شىء وفى أسلوب يتسم بطابع الإخلاص وغزارة المادة وهى فوق ذلك تشتمل على « بلاغة الشعور » . وبعد مرور فترة من الزمن كان قد حط من قدر جونو خلالها أصبح اليوم يعد من رواد التجديد فى الموسيقى الفرنسية .

وأما معظم الأوبرات التى كتبت بفرنسا بين عام ١٨٥٠و١٩٠٠ فظلت دون أن يكون لها أثر فى التطور الموسيقى . ونذكر منها على سبيل المثال : من مؤلفات رير Reyer (« سيجور » و « سلامبو ») ومؤلفات ثيدور ـ وهو عازف ماهر على الأورغن وتيودور دى بوا Théodore Dubois وليو ديليب Léo Delibes الذى وضع موسيقى الباليه : « سيلفيا » و « كوبيليا » الى جانب (لاكميه) وقد حظيت جميعا بتأييد الجمهور .

وأما إدوارلالو (١٨٢٣ — ١٨٩٢) فكان أشد المعجبين بفاجنر ، وقد حاول أول الأمر كتابة دراما موسيقية على غرار

نموذج سيد بايرويت ولكنه بما جبل عليه من تواضع وبما كان عليه من ذكاء أعرض عن مقصده وكتب مسرحية تتسم بالوضوح والحيوية ومن أسلوب فرنسى صرف ألا وهى أوبرا « ملك إيس [1] »

وأما المؤلف المسرحى الذى كانت موسيقاه سائدة طوال عهد الجمهورية الثالثة فهو جول ماسنيه (١٨٤٢ — ١٩١٢) . وقد إستهل نجاحه بأوبرا « هيروديا د » وهى تشتمل على ألحان غنائية غاية فى الجمال والرشاقة فى الأسلوب مما يستهوى القلوب . وبعد إخراج مسرحيته « مانون » (١٨٨٤) أصبح معبود الجماهير وكان دائب العمل الذى لا يعرف الهوادة فكان يخرج فى كل عام تقريبا مسرحية من تلك المسرحيات التى لاتضارع فى حصيلة ايرادها [2] . وكان يستلهم الطرق التى أثبتت نجاحها فى كتابة الميلوديه الجذابة التى أسر المستمع ومن أشهر هذه المسرحيات . : « فيرتير » Werther و « تاييس » ولا تزال حتى اليوم تبسط أثرها

---

(١) وحتى موضوع قصتها يرتكز على أسطورة فرنسية من مقاطعة بريتاني . تروى أن مدينة إيس تعرضت لطوفان أغرقها وكاد يأتى على أهلها بسبب ملكتها الشريرة لولا أنها ضحت بنفسها قربانا للبحر ومن بعدها لعب ملك بزغ من وسط الشعب
المراجع

(٢) والواقع ليست حصيلة الايراد هى التى أقامت مجد ماسنية ولكنه أسلوبه الرائع وتوزيعاته الاوركسترالية النقية وترابط الألحان الغنائية واتصالها بموضوع القصة ان أوبرته مانون مثلا هى فى صفاء أسلوب موسيقى الحجرة ورائعة حقا من الوجهة الدرامية
المراجع

القوى فى الجماهير . وتشتمل هذه الموسيقى على جاذبية ونشوة حسية رائعة كما تقوم بالتعبير عن العواطف بطريقة خاصة من الاضطراب الخفيف مما يسهل تذوقه دون جهد وذلك رغما عن كونها قصيرة الباع وفى بعض الأحيان يتخلل نسيجها مواضع لالون لها .

وجورج بيزيه (١٨٣٨ — ١٨٧٥) هو بلا شك المؤلف الوحيد فى هذا العهد الذى أجمع بشأنه فى الرأى الخاصة من أدق الناس تفكيرا والعامة منهم .

وفى الوقت الذى سادت فيه الواقعية فى الأدب أدخل بيزيه فى المسرح نوعا من الواقعية الموسيقية بعد أن أضفى عليها من الشاعرية الشعبية ما أكسبها حيوية متقدة .

وفى التاسعة عشر من عمره [1] بعد أن تلقى إرشادات من صديقه الحميم جونو حصل على جائزة روما .

ولقد أحرزت كل من مسرحياته : « صيادى اللؤلؤ » و

---

(١) وقبل ذلك العام أى الثامنة عشر من عمره ، عندما كان طالبا بكونسيرفاتوار باريس كتب سيمفونيته الوحيدة من مقام دو الكبير وظلت نسيا منسيا حتى اكتشفها جان شنتانوان عام ١٩٣٣ ومن وقتها اتخذت مكانها ضمن برامج الحفلات السيمفونية وهى مصاغة فى أسلوب يقرب من هايدن وبتهوفن فى أول عهده فيما عدا الجزء الثانى منها « الكاتيلينا » فانه يعهد به الى ألحانه فى أوبرا « صيادى اللؤلؤ »

المراجع

« غادة بيرث الحسناء » و « جميلة » Djamilch نجاحا محـدودا فقد وجدوا بها وقتئذ بعض مواضع من التنافر الهارمونى المعيب . كما أنه كان يعاب على بيزيه أيضا محاكاته لفاجنر وهو ما يبدو لنا اليوم غريبا : (اذ كان نيتشه يقابل فيما بين المؤلف الجرمانى وبين أضواء بيزيه وانتهى الى القول بأن هذا الأخير عبارة عن فاجنر اللاتينى) .

وفى الموسيقى التى وضعها لتؤيد التمثيل بمسرحية : « غادة الأول » L 'Arlésienne التى تشتمل على طابع النضارة فى الابتكار وقوة التلوين فى توزيعاتها الأوركسترالية يرمى بيزيه الى تأييد المواقف الدرامية دون أن يصيب العمل المسرحى بأى إضطراب . ولقد توفى بعد إخراجه كبرى مؤلفاته « كارمن » (١٨٧٥) بوقت قصير دون أن يصيب المجد فى حياته ولكنه رفع بعد ذلك الى أسمى درجاته .

سيزار فرانك ، معهد « سكولا كانتوروم »

وهذا العازف على الأورغن ذو الخلق المتواضع الصريح لم ينل هو الآخر إلا تقدير عدد قليـل من الناس (وهو مولود بمدينة لييج عام ١٨٢٢ وتوفى بباريس عام ١٨٩٠) وكانت فى أيامه موسيقى الحجرة والحفلات السيمفونية نادرة جدا وفى منتهى الحقارة بينما كانت الموسيقى الدينية ترسم الأثر المسرحى فى التعبير مما جعل

فرانك فى مستهل حياته يستهدفها هو الآخر ولكن فى شىء من التردد ودون رغبة صادقة منه .

ولكن عزفه على الأورغن هو ما هداه الى التعرف على شخصيته الحقة . ففى عزلته بالكنيسة كان يستسلم لمشاعره الطبيعية فى العزف وبذلك استطاع أن يتبين صلته الروحية الحقة المنحدرة من سلالة بيتهوفن وباخ .

وفى موسيقاه لا يوجد أى أثر للحسية ولا للظهرية فضلا عن قلة تلوينها . ولكنها مع ذلك منطقية وفى تسلسل بنائها ذات معانى الى حد ما مجردة . وفى لونها المتصوف الجميل يضيئها طابع من العقيدة الهادئة والعميقة فى بساطتها .

ولم يحز فرانك إعجاب معاصريه من كل الوجوه . فكان يهزأ به معظم أقرانه كما سخر منه زملاؤه بالكونسيرفاتوار ، ولو أنه رغما عن ذلك قد عين بهذا المعهد بفضل صفاته الممتازة فى العــزف .

ولقد أثارت مقطوعته الدينية « الغبطة الأبدية » **Béatitudes** سخط أصدقائه . كما رميت سيمفونيته (١٨٨٩) بالسخف [1]

---

(١) وتعد اليوم من أروع السيمفونيات التى تبرز فى برامج الحفلات السيمفونية — وكذلك « تنوعاته السيمفونية » للبيانو والأوركسترا وصوناته الفيولينية والبيانو =

ومع ذلك ففى نفس السنة التى توفى خلالها لاقت رباعيته ذات الهيكل المتين ترحيبا عظيما .

وقد ظل فرانك دائما لا يحيد عن ثقته بفنه ولايسلم بذوق العامة ، وهو على كل حال لم يخدع فى هذه الثقة : ألم يكن له عن طريق أثره القوى وتعاليمه المتينة ذلك العدد العديد والمتجانس من طلابه ومريديه ؟ فهو بحق زعيم المدرسة الفرنسية للأورغن التى توطدت سيادتها اليوم .

والى جانب ذلك يعد فرانك آخر الرومانتيك من الفرنسيين فهو يضيف الى قوته الشعورية وآثارها الهائلة عاطفة دينية وخيالا عبقريا وإخلاصا فى التعبير مما ينفذ الى القلوب

وأما فنسان داندى « ١٨٥١ — ١٩٣١ » وهو رجل مثقف من أهل سيفين Cevennes [٢] فكان تلميذا بفرقة سيزار فرانك للأورغن وكان صديقا لليست ومن أكبر أنصار فاجنر . ولقد أنتج هذا الرجل ذو الصفات العالية والخلق النبيل مؤلفات قليله فى

= وخاصية البيانو والأوتار . وأننا نعجب حقا كيف بمر عليهما المؤلف دون أى اشارة عنها فى هذا الكتاب مع أنها من المقطوعات التى بلغت القمة من بين كبار المؤلفات الموسيقية فى الوقت الحالى   المراجع

(٢) وهى المنطقة الجبلية من الجزء الشرقى لأواسط فرنسا

المراجع

العدد ولكنها على جانب كبير من الأهمية كتبها وفق هواه وبعد تفكير عميق .

ولما كان من الكاثوليك الأتقياء لهذا تحتل العاطفة الدينية المكان الأساسى فى موسيقاه . وأسلوبه الموسيقى يبدو تارة بسيطا وتارة معقدا وعلى جانب من الصراحة . وتشوبه فى معظم الأحيان مرارة واضطراب مما يوحى إلينا بصور على غرار المناظر الطبيعية فى الأقليم الذى نشأ به .

ولقد إبتكر نماذج فذة من كل نوع : صوناتات وثلاثيات ورباعيات وسيمفونيات وأوبرات ، وتدل جميعها على أنها من عمل موسيقى أصيل .

وبفضل نزعته فى التمسك بعقيدته ونظرياته كرس نفسه لأنشاء مدرسة (الإنشاد الدينى) — (سكولا كانتوروم) (١٨٦٩) [1] بالاشتراك مع بورد Bordes وجويلما Guilmant التى أصبحت مركزا للمؤلفين الموسيقيين المحبين لباخ والمتصلين بموسيقاه إلى جانب الموسيقيين الآخرين ممن دخلوا فى طريقة فرانك . وهم جميعا على حد قول رولان مانيويل (كانوا ينشدون التعبير الموسيقى السلس داخل هيكل بنائى صارم) كما كان غالبيتهم

(١) ولكنها بالفعل معهد موسيقى عام لدراسة الموسيقى عامة مع التخصص أيضا فى دراسة الموسيقى الدينيه المراجع

يستمعون قبل كل شيء إلى ألحان موطنهم الأصلى على نمط مؤلف السيمفونية السيفينولية (٢) .

إذ نجد الألحان الشعبية وقد غذت مؤلفات كل من ديودا دى سيفيراك Déodat de Séverac من أهل لانجيدوك وبول لى فليم Paul Le Flem من بريتانى وجوزيف كانتيلوب Joseph Canteloube من أوفيرن .

وهناك شابرييه (١٨٤٢ — ١٨٩٤) الذى كان من أنصار الفاجنريه ولكنه مع ذلك كان يميل فى أسلوبه إلى المبالغة والتهريج ورغما عن أنه كان على صلة من الصداقة مع جماعة فرانك إلا أنه إنسلخ عنه بأفكاره بالمرة . واننا نجد لديه مظهرا من المظاهر الفرنسية الخاصة : تلك الموسيقى التى أحكم إعدادها والتى تفيض بالحيوية وهى بذلك تؤثر فى الاحساسات أكثر منها فى العواطف . كما تشتمل على التصميم القوى على أساس على وأيضا عل الأستسلام للاحساسات مما توحى به لوحات صديقه مانيه (٣) . وقد ذهب بنا شابرييه أو بعبارة أدق عاد بنا الى « الموسيقى الخالصة » .

(٢) كناية من ڤانسان داندى الذى ألف سيمفونية تعالج ألحانا ومواد موسيقية من طابع سيفين الجبل — المراجع

(٣) أدوار مانيه Edouard Manet (١٨٣٢ — ١٨٨٣) رسام فرنسى من أساطين المدرسة التأثرية — المراجع

ولقد اتصل بنفس الحركة الموسيقية إرنست شوسون Ernest Chausson ذلك الموسيقى النادر فى رقته وهنرى ديبارك Henri Duparc الذى توقف عن التأليف بعد أن وضع أغانيه الاثنى عشر الشهيرة [١] . وألبريك مانيار Albéric Magnard أحد تلاميذ فنسان داندى وهو من مؤلفى السيمفونيات الشهيرة بالتركيز الشعورى

وأما بول دوكا Paul Dukas (١٨٦٥ — ١٩٣٥) فقد عرف كيف يصوغ من كل النماذج الموسيقية التى تناولها عملا ممتازا ، ربما فى شىء من الصرامة من وجهة هيكلها البنائى وربما أنها تشتمل من جهة أخرى على عبارات من الفخامة الرنانة : (صبى الساحر — صوناته من مقام مى بيمول [٢] — أريان وذو اللحية الزرقاء [٣] — الجنية [٤] La Péri)

---

(١) والتى تتضمن أغنيته الشهيرة : « دعوة الى رحلة » التى لحنها على كلمات قصيدة بودلير من مجموعة أشعاره المسماة : « أزهار الشر »
المراجع

(٢) وهى صوناته كتبها للبيانو من مقام مى بيمول للديوان الصغير عام ١٩٠٠ وهى تشتمل على صعوبات فنيه كبيرة فى العزف
المراجع

(٣) تعد هذه الأوبرا التى أخرجها عام ١٩٠٧ أهم مؤلفاته الموسيقية
المراجع

(٤) وهى بالية أخرجها بمسرح الشاتلية باريس عام ١٩١٢
المراجع

سان صانز Saint - Saens

قد يسهل إقامه وجه المقابلة بين حياة الناسك التى كان يعيشها فرانك وبين حياة سان صانز (١٨٣٥ — ١٩٢١) . ويتناول الحديث عن بعض المؤلفين عادة الكلام عن « مبتكراتهم » وعن « عبقريتهم » . وأما عن سان صانز فاننا نجد أنفسنا نواجه طبيعة التحدث عن « اتجاهه » فى الحياة . اذ تمر سلسلة من الأحداث بفترات النجاح الذى حققه منذ أول حفلة موسيقية أحياها للعزف على البيانو . وكان وقتئذ فى العاشرة من عمره ، حتى الاحتفال الرائع بإزاحة الستار عن تمثاله (الى جانب اخفاقه العجيب فى محاولاته للحصول على جائزة روما)

وحياته الطويلة حافلة بكبار المؤلفات : فهناك الثلاثية من مقام « فا » (١٨٦٥) التى صاغها فى أسلوب فى صفاء البللور وسيمفونيته للأوركسترا مع الأورغن (فابمار عام ١٨٧٧) ، ذات الأجزاء البنائية الضخمة والاسلوب العالى .

وابتداء من عام ١٨٧١ كرس جهده فى تأليف الأوبرات (شمشون ودليله — وهنرى الثامن — و فريد يجوند . . . الخ) . وكان فيها زعيم الصيغ التى بطل استعمالها منذ مدة طويلة .

ولقد لعب سان صانز دورا هاما فى الحياة الموسيقية فى عهده بفضل ذكائه الحاد وسعة ثقافته كما أن درايته بآلات الأوركسترا الى

جانب طلاقته الفنية فى العزف (٤) قد جعلتا منه مؤلفا من الطراز الأول للسيمفونيات .

ولقد كان يقاوم الطريقة العاطفية للرومانتيك وكان يعارض فى شدة أولئك الموسيقيين الذى كانوا يدأبون على التعبير عن حالاتهم النفسية . كما نبـذ الجرى وراء التعبير عن الاحساسات ، فقال « كلما زادت الحساسية نمـوا كلما إبتعدت الموسيقى وسائر الفنون الأخرى من الفن الخالص » . وكان يهتم قبل كل شىء ببناء الصورة والعناية بإستكمالها كما كان يعنى على الخصوص بالأسلوب وكانت له فى ذلك مواهب عالية . وكانت لغته واضحة والى حد ما فى منتهى السهولة . وعباراته دائما صحيحة ومنسجمة .

وفى أسلوبه ذى العبارات المتزنة كان يبدو وكأنه ينحدر مباشرة من سلالة أعلام الموسيقى الفرنسية منذ عهد لوللى و رامو . ولكن لا يغيب عن أذهاننا أن هؤلاء كانوا فى وقتهم من المجددين ذوى الجرأة وقد أحدثوا إنقلابا فى الأفكار التى سبقتهم وكانت موسيقاهم قد دخلها دم فتى زاد من حيويتها ودأب على دوام تجديدها وهذا هو بالذات ما ينقص صاحبنا مؤلف « شمشون ودليله » .

---

(٤) « فى العزف على البيانو » — ولقد كتب لهذه الآلة خمسة كونشرتات بمصاحبة الأوركسترا . والكونشرتو الخامس استوحى كتابته من زيارة قام بها للديار المصرية وهو يشتمل على بعض الألحان ذات الطابع المصرى خصوصا لحن نوتية النيل بمنطقة النوبة ، ولهذا يلقب بالكونشرتو « بالكونشرتو المصرى » المراجع

فوريه Fauré

هو أحد تلاميذ سان صانز ورغم ما أخذه من أفضل صفات أستاذه العظيم الا أنه اتجه بالموسيقى فى ناحية أخرى : فبدلا من إتباعه طرقا ، باردة ، يحدها من جانبيها آثار شبيهة بالكلاسيك فقد سلك جابرييل فوريه (١٨٤٥ - ١٩٢٩) طرقا منحنية ومعطرة

وفى موسيقاه تجدنا نسير بحذاء جداول المـاء البراق ونخترق الغياض الخضراء والأحراش العالية ونصعد على سفوح الجبال حيث نشرف من فوقها على آفاق لا نهاية لها .

ولقد كان رئيسا لمنشدى كنيسة المادلين ثم عازف الأورغن بها ثم أستاذا بالكونسيرفاتوار . وفى كل هذا كان ينشر تعاليم إنسانية مشرقة ولطيفة ساهمت فى تأهيل عدد كبير من التلاميذ اللامعين . ولقد وصل الى الأسلوب الكامل فى كل النماذج الموسيقية على غرار سان صانز ولكنه كان على شيء من الحرية فى الكتابة التى كان يحققها غالبا بالعودة الى الصيغ الجريجوريه [1] ، كما كانت له شخصية بارزه جعلته من الموسيقيين الذى لا تنقطع شهرتهم عن الانتشار .

وبينما يعد ڤاجنر وديبوسى من أصحاب الآراء الثورية الذين

---

(١) أى صيغ الغناء الجريجورى — راجع الفصل الثانى من هذا الكتاب المراجع

أطلقوا العنان لأحساساتهم تجسد فوريه وقد حجب أهمية مقاصده وراء بساطته الواضحـــة وازدرائه للطرافة ورقته وهدوئه وتحفظه . ومن محاسن أسلوبه أننا نلاحظ مواضع جرأته فى الصياغة . ويمكن القول بأنه أفرغ تفكيره العميق فى أغانيه الشهيرة الى جانب طرقه الراسخـة فى التعبير . وبالطبـع فإنه يحظى باعجـابنا لمرونه اسلوبه وألحانه الشاعرية التى تتصل بنصوص الكلام فى صلة وثيقة ودقيقة والتى بفضلها استطـاع أن ننتج منها كبـار المؤلفات من هذه النمـاذج الصغيرة [1] .

وكل هذه السجايا التى تأسرنا وذلك الضـوء الشفاف وتلك الرشـاقة والتركيز فى التعبير نجدها أيضـا واضحـة من مقطوعاته البيـانو (فى الليليـات Nocturnes فى مقطوعتـه من القصص الشـاعرى Ballade فى البـــادرات Impromptus والمقـــدمات Préludes وألحان النوتيه — Barcarolles) بل أيضا فى مقطوعاتـه من موسيق الحجرة وحتى فى موسيقـاه السيمفونية والمسـرحية (بروميثيوس Prométhee - وبينيلوب Pénélope) . ومايروعنا حقا هو أنه تتبـع تمـاما إنثناءات أشعـار فـيرلين Verlaine [2]

---

(١) يعد فوريه من أهم المؤلفين الذين ألفوا فن الأغاني الرفيعة بفرنسا
المراجع

(٢) بول فيرلين (١٨٤٤ ــ ١٨٩٦) شاعر فرنسى تمكشف حياته المضطربة من ثنايا أشعاره الجيدة
المراجع

أو كـاتول منـديس [١] Catulle Mendès كما تراه من جهـة أخرى يقيم صرحا موسيقيا عظيما فى إتزان ودون مبالغة وهو موسيقى « الصلاة على الموتى » (١٨٨٧) Messe de Requiem

وتنحصر عبقرية فـوريه فى دقتـه ووضوحه وهو أحد أزهـار الثقافة اليونانيـة واللاتينية وبذلك فهو لا يعترف بالهزات العـاطفية الكـبرى للرومانتيك . فـكل شيء لديه ينحصر فى دائرة الحيـاة والتحفظ والترفع .

وأغنيـة فوريه الرفيعـة هى من طراز الأغانى الفرنسية فهى بذلك لا تشبه الأغنية الألمانيـة الرفيعة Lied وأنك تجـده يعبر عن أدق العواطف المؤثرة وحتى فى حالة الأزمات النفسيـة بصورة معتدلة على طريقة شعرنا الـكلاسيك [٢] . أمن أجل هـذا اذن يبدو لنـا أن أصداء طريقته الموسيقية لم تتجاوز حدودنا ؟ [٣] .

---

(١) كاتول منديس (١٨٤١ — ١٩٠٩) هو شاعر فرنسى كان يعالج أفكارا شاعرية من مذهب « البارناس » أى مدرسة الفن للفن — تتناول تصوير العواطف العنيفة أو القاسية
المراجع

(٢) أى على طريقة أشعار كورنى وراسين وسائر شعراء الكلاسيك الفرنسيين
المراجع

(٣) أى لم تصل آثار أسلوب فوريه إلى أى من البلاد الأخرى خارج فرنسا لأنها كانت طريقة فرنسية صميمة
المراجع

الموسيقى الألمانية بعد فاجنر :

وبرامز (١٨٥٣ — ١٨٨٣) [1] رغما عن أنه عاش عندما كانت الفاجنريه فى أوج مجدها إلا أنه نجح فى أن يصون نفسه منها وقد ذهب فى تعصبه ضدها إلى امتناعه عن الكتابة للسرح اطلاقا بينما كانت أوروبا بأسرها قد استسلمت لها .

ولقد قيل عنه بأنه كان يؤلف موسيقى غاية فى الجدية بل وتصور الحسرة . . . وربما أيضا تجد فى مؤلفاته العديدة شيئا من عقيدة علماء الجمال ولكن بعض مؤلفاته مثل : « القداس » الألمانى» و « كونشرتو الفيولينه والأوركسترا » و « السيمفونية الرابعة » . تعد بلا شك من كبار المؤلفات . وهو مؤلف ألمانى صرف بقدر ما يعد فوريه فرنسى صميم ومن أجل هذا فلا يقدره الفرنسيون فى حين يعظم من شأنه أهل بلاده ويساووا بينه وبين كبار المؤلفين .

وعلى عكس تفكير برامز نجد عازف الأرغون النمساوى أنطون بروكنر (١٨٢٤ — ١٨٩٦) فقد كتب سيمفونيات طويلة وفكر طويلا فى إعدادها ، ولكنها مع ذلك ثقيلة فى أثرها ونادرة وعنيفة .
ونجد أيضا هوجو فولف Hugo wolf (١٨٦٠ — ١٩٠٣) ولم يكن موضع تقدير فى حياته . ولقد عبر عما يكنه من مرارة

---

(١) وصحته : ولد برامز بمدينة هامبورج عام ١٨٣٣ وتوفى بفينا عام ١٨٩٧
المراجع

فى وقار بتلك الأغانى المتناثرة الجميــلة التى يمكن مقارنتها بأغانى شوبرت أو شومان .

ولا نستطيع أن نغفل مؤلفات جوستاف ماهلر (١٨٦٠ - ١٩١١) الشامخة البناء (وهو من العباقرة فى قيادة الأوركسترا) إلى جانب الصفحات الرائعـــة التى كتبها ماكس ريجر Max Reger (١٨٧٣ — ١٩١٦) وأوبرات بفيتزنر (١٨٦٩) [١] Pfitzner العنيفة . كما تعد الصيغ التى أعدها بوزونى [٢] لمؤلفات باخ جديرة بالاعجاب ، وهو عازف على البيانو توسكانى المولد وقد تبنته برلين وأما مؤلفاته الشخصية فهى فى أسلوب الرومانتيك المبالغ فى صيغته .

ولقد كان يقال دائمـا عن برامز بأنه آخر مؤلفى الكلاسيك ، ولو أن هــذا الرأى ليس بصواب فالكلاسيكية موجودة دائمـا وإلى الأبد .

ويقال عن ريتشادر شتراوس (١٨٥٦) [٣] . بأنه آخر كبار الرومانتيك من الألمـــان . وهو موسيقى وأديب وفيلسوف وهو

---

(١) هانز ابريخ بفيتزنر ولد بموسكو عام ١٨٦٩ وتوفى بمدينة سالزبورج عام ١٩٤٩ — المراجع

(٢) فيروشيو بينفينتو بوزونى ولد ببلدة امبولى عام ١٨٦٦ وتوفى ببرلين عام ١٩٢٤ — المراجع

(٣) وصحته : ولد عام ١٨٦٤ وتوفى عام ١٩٤٦ — المراجع

يحب الموسيقى ذات البرنامج التصويرى . وفى جميع مؤلفاته سواء فى قصائده السيمفونية (تيل المهزار ـ و « زاراتوسترا » و « موت وتحول » . .) أو فى سيمفونياته ذات البلاغة الرائعة أو فى أوبراته التراجيدية اللاذعة يقدم لنا صورة أخيرة لذلك البريق والوهج الذى كان يعم أسلوب القرن التاسع عشر . ولكنه إنتزع الأغانى من تقاليد المسرح المزمنة وفى عام ١٨٨٦ نشر سلسلة من الأغانى الرفيعة يسودها الطابع الذى يناسب مزاجه الدرامى ثم انخرط بعد ذلك فى كتابة مؤلفاته المسرحية (فارس الوردة ـ آريان وناكسوس) كما إبتكر مـــوادا أوركسترالية عظيمة ودسمة إستعار معظمها من معاصريه الألمان . وسيمفونياته كالنهر فى فورانه عندما يفتت الصخور أحيانا وينقل منها خبثها ولكنها مع ذلك تسود بقوتها .

النهضات القومية :

كان من احدى الصفات المميزة لموسيقى القرن التاسع عشر إلتجائها إلى المصادر القومية . فكان الموسيقيون يضفون على ألحانهم قوة حيوية بإتصالهم بالألحان الشعبية . قامت فى بوهيميا مدرسة تشيكوسلوفاكية أصيلة أسسها سميتانا (١٨٢٤ - ١٨٨٤) الذى كان يعبر عن حماسته الوطنية بأسلوب شعورى مؤثر . ومن أتباعه البارزين دفورچاك Dvorak (١٨٤١ - ١٩٠٤) .

وفى البلاد السكاندينافية لجأ كل من جريج (١٨٤٣ - ١٩٠٧)

وسيبليوس (١٨٥٦) [١] . فى إستلهام موسيقاهما إلى صبغ ألحانهما بالطابع الحزين المميز لميلوديات بلادهما.

كما نجد أيضا المقطوعات الرائعة التى كتبها كل من ألبينز (١٨٦٠ - ١٩٠٩) وجرانادوس (١٨٦٨ - ١٩١٦) ومانويل دى فاليا [٢] ـ وتورينا [٣] ـ Turina الذين إستعاروا لونها الخلاب من الفولكلورية الأسبانية .

وفى المجر أمضى بيلا بارتوك [٤] شطرا من حياته بالأشتراك مع صديقه كوداى [٥] Kodaly فى جمع الأغانى الشعبية المتصلة بأرض الوطن . ولقد عرف أيضا كيف يجدد الأساليب الفنية الموسيقية فى جرأه وقوة مما رفعه إلى القمة فى المحيط الدولى الموسيقى

الروس :

وأما الموسيقى الروسية فهى ككل موسيقى أخرى فى العالم قد أخذت مصادرها عن تيار مزدوج : شعبي ودينى . ولما كان

---

(١) وتوفى بهلسنكى فى ٢٠ سبتمبر ١٩٥٧ المراجع

(٢) ولد عام ١٨٧٦ وتوفى عام ١٩٤٦ المراجع

(٣) ولد بأشبيليه عام ١٨٨٣ وتوفى بمدريد عام ١٩٤٩ المراجع

(٤) ولد بالمجر عام ١٨٨١ وتوفى بنيويورك عام ١٩٤٥ المراجع

(٥) ولد بالمجر عام ١٨٨٢ وهو الآن يقوم بالتدريس بكونسيرفاتور بودابست المراجع

استعمال الآلات الموسيقية قد حرمته الكنيسة الأرثوذكسية لهذا فانها كانت تحتفظ بالأساليب البوليفونية الدينية ، كما كانت جميع الألحان البيزنطية النقية تعتمد على نسيجها المزدهر وعلى ما تميزت به من طابع المصاحبة وروح هارمونيتها الروسية. وكذلك الغناء الدينى فقد احتفظ بذلك الطابع الصارم الذى فرضته عليه أصوله المستمدة من الترانيم .

وهنا أيضا قامت الكنيسة بدور المعلم بالنسبة إلى الموسيقى غير الدينية فقد نشأ بعد ذلك نوع من الأغانى ذات المصاحبة الصوتية كما أنها كانت غنية بصورة خارقة بمواد متنوعة من الفولكلورية . وكان الشعراء القصاصين الذين يروون سير البطولة يعتمدون فى إنشاد روايتهم على آلات النفخ وعلى آلات وترية تغمز بالأصابع لتنويع ألحان أغانيهم وتدعيمها . ومع ذلك فقد ظلت هذه الطريقة من التعبير تعتبر جد حقيرة كما كان ذلك شأنها فى سائر البلاد الأخرى من هذا العصر .

ويرجع الفضل الى جلينكا (١٨٠٤ — ١٨٥٧) ، أحد الارستقراطيين ، فى إدخال ما كانوا يسمونه « بموسيقى الحوذية » بالمسرح الامبراطورى بسانت بطرسبرج [١] . فوقعت أوبرته « الحياة لأجل القيصر » موقع الصاعقة من السادة المتفرجين الذين

---

(١) وتسمى الآن لينينجراد

كانوا يؤثرون أسلوب الغنـــاء الاستعراضى Bel Canto مما كان يعشقه بصفة خاصة رجال البلاط . ولقد أثر بشدة كل من جلينكا ودراجوميشكى (الذى استمر على تعاليمه) فى جماعة الفنانين الشبان : « جماعة الخمسة » الذين خلقوا حــــركة الموسيقى القومية . وكان بالاكيريف (١٨٣٦ - ١٩١٠) أحد رسلها ولم يكن نشاطه خارج دائرة الموسيقى ليسمح له بإبتكار عدد كبير من المؤلفات الموسيقية فإلى جانب مجموعة من أربعين أغنية روسية لا نعرف له من المؤلفات سوى فانتازيه شرقيـة للبيانو اسمها : « اسلامى » Islamey ، وهى ما أعجب بها عازفو البيـــانو ممن يستهويهم بروز الإيقاع وتنوع الألوان والتشكيلات الصوتية .

ثم هناك سـيزار كوى César Cui (١٨٣٥ - ١٩١٦) الذى كان مهندسا وأستاذا للتحصينات العسكرية ولكنه كان موسيقيا تنقصه الحرارة وتبدو أوبراته لا لون لها بالقياس إلى مؤلفات أصدقائه . وأما بورودين (١٨٢٤ -- ١٨٨٧) رغما عن نشأته العلميـة ، إذ كان أول الأمر طبيبا عسكريا . فإن مؤلفاته الموسيقية كانت بالغة الأثر . ويبـدو أن هـذا القديس البوهيمى فى تفانيـه للموسيقى استطاع بحدسه أن يكشف عن أسرار المادة الصوتية [١] .

---

(١) استمع إلى مقطوعته الشهيرة التى كتبها للأوركسترا : «فى سهول آسيا الوسطى» كأنك دون شك تتبين كيف أضفى من الألوان الجميلة على توزيعاته الاوركسترالية المراجع

وأما المؤلف من بين هؤلاء الخمسة الذى لم يقتصر أثره الموسيقى على بلاده بل تعداها الى التأثير فى الموسيقى الفرنسية زهاء الاربعين سنة الماضية فهو مسورجسكى (١٨٣٩ - ١٨٨١) فكان هذا الضابط بحرس القيصر — الذى اعتاد معاقرة الخمر والمقامرة — الى جانب ذلك من عباقرة الموسيقى .

ورغما عن كسله ورفضه تعلم كل مايتصل « بحرفة » الموسيقى إستطاع هذا العبقرى أن يصل الى آفاق خيالية فى عالم الصوت . ولقد قدم منها صورا رائعة كانت تارة تبلغ غاية الحنان وحينا تكون فى منتهى الغرابة حتى أن ذكراها ورنين ألحانها الحزينة لا يمكن أن يمحى من الذاكرة . ولقد تأيد مجده بفضل افتتاحيته للأوبرا التى لم تتم : « كوفانشينا » الى جانب أوبرته العظيمة بوريس جودونوف (١٨٦٤ — ١٨٧١) .

وأما أصغر هؤلاء الجماعة سنا وهو ريمسكى كورساكوف (١٨٤٤ - ١٩٠٩) فقد استطاع أن يجنى ثمار تجاربهم عندما عينوه استاذ التأليف بكونسيرفاتوار سانت بطرسبرج وكان وقتئذ لايعرف شيئا فتعلم كل شيء . ولما كان ضابطا بحريا ومفتشا لموسيقات الأسطول فقد قام بعدة أبحاث توجها بكتابه الشهير « أصول دراسة الآلات الموسيقية » الذى أصبح من الكتب المدرسية الشهيرة . كما استطاع أن يكتب للأوركسترا فى أسلوب جذاب لم نعهده منذ عصر كبار الرومانتيك . وأما مؤلفاته فهى فى لغتها وروحها روسية صميمة

كما تشتمل على عطور من الشرق ومن البلاد البعيدة التى تتصل بروسيا الكبيرة . (١)

ولقد قامت وقتئذ حركة أخرى موازية لحركة المؤيدين والمعارضين لفاجنر بفرنسا كان فيها أنصار الأوضاع الجرمانية يعارضون هؤلاء الرسل للفن الروسى الصرف . وكان أخطر منافس « للجماعة القوية » هو تشايكوفسكى (١٨٤٠ - ١٨٩٣) ولقد أصاب شهرة واسعة عن طريق تأييد الأرستقراطيين له ممن كانوا يحتقرون المادة الموسيقية التى تقوم على الفن الشعبي .

ورغما عن سيكولوجيته المريضة وعما يوجد بموسيقاه من حشو فقد كان على جانب من القوة والرشاقة فى الأسلوب والعلم الوفير . وكما كان أعضاء (جماعة الخمسة) من الهواة العباقرة كان هو أيضا من كبار الموسيقيين . واليوم أصبحت مؤلفاته مثل « ملكة البستونى » أو سيمفونيته الخامسة معروفة لا فى روسيا وحدها بل وفى بلاد خصومها أيضا .

وأما جلازونوف (١٨٦٥ - ١٩٣٦) وهو بحق أحد تلاميذ

---

(١) لعل المقصود بالاشارة متتاليته السيمفونية : «شهر زاد» وسيمفونيته «عنتر» ففى الأولى يصور لنا أربع حكايات من ألف ليلة وليله وفى الثانية قصة «عنتر وعبلة»

المراجع

(جماعة الخمسة) [١] فقد أراد أن يبنى موسيقاه على أسس متينة. ولكن حساسيته الهائلة التى كانت تبعث الحياة فى قصائده السيمفونية كانت من جهة أخرى غالبا ما يخنقها ثقل بنائه فكانت توجد مشحونة داخل ذلك الأطار البنائى.

وأما راخمانينوف (١٨٧٣) [٢] فرغم المظهر الروسى الواضح الذى تتسم به موسيقاه فهو يعد الأبن الروحى للرومانتيكية الألمانية. وكان من عباقرة العزف على البيانو وقد كتب لهذه الآلة كونشرتات رائعة بطلاقتها الفنية وبحلاوة ألحانها.

ومن جهة أخرى فقد بلغ حدود الأشراق كل من تانييف Taneiew [٣] ذو التفكير الموسيقى الرائع فى إنتظامه - وسكريابين [٤] Scriabine -

---

(١) وعلى الخصوص كان تلميذ ريمسكى كورساكوف — المراجع

(٢) ولد راخمانينوف بمدينة نوفوجورود عام ١٨٧٣ وتوفى فى بيفرلى هيلز بكاليفورنيا عام ١٩٤٣ — المراجع

(٣) يوجد اثنان من المؤلفين الروس بهذا الاسم ومن هذا العهد: الأول اليكساندر سيرجيفيتش تانييف ولد ولد بسانت بطرسبرج عام ١٨٥٠ وتوفى عام ١٩١٨ والثاني هو سيرجيوس ايفانوفيتش تانييف ولد عام ١٨٥٦ وتوفى علم ١٩١٥. وكلاهما من كبار الموسيقيين الذين أثروا فى الموسيقى الروسية من هذا العهد ومن ينطبق عليهما ما أورده المؤلف هنا من وصف. لهذا لاندرى على وجه التحقيق أيهما بالذات يقصده بالأشارة — المراجع

(٤) ولد عام ١٨٧٢ وتوفى عام ١٩١٥

بقصائده الهائلة ذات العواطف الفياضة للبيانو أو للأوركسترا [١] . وكذلك تشيرينين [٢] . ولم يجدوا جميعا أمامهم من توفروا على نشر الدعوة الى القومية بالموسيقى الروسية سوى البعض من صغار الموسيقيين أمثال جريتشانينوف[٣] وليادوف [٤] - ولقد استعاد هذا الأخير الأغانى الشعبية بأسلوبه الدقيق .

وربما كانت نزعة الغرب فى الاهتمام بالصور البنائية للموسيقى من جهة وبالرمزية الفاجنرية من جهة أخرى لتتناول موسيقية السلاف التلقائية وتصيب مؤلفات (جماعة الخمسة) بالعقم أو تودى بحيويتها لولا أن جاء رد الفعل فى هيئة ثورة عنيفة تزعمها كل من ايجور سترافنسكى (١٨٨٢) ، وسيرج بروكوفييف (١٨٩١)[٥] .

دبيوسى

كان هناك بسانت بطرسبرج شاب فى الثانية والعشرين من العمر يعزف البيانو لقاء أجر ضئيل وقد اشتهر فى روسيا بحبه الكبير لتشايكوفسكى ومدام ميك كما عرف رسالة (الجماعة

---

(١) وأشهرها ضمن مؤلفاته الأوركسترالية هى قصيدته السيمفونية عن «الأفتتان» Poéme de L' Extase وقصيدة «بروميثيوس» المراجع

(٢) وهو مولود عام ١٨٩٩ (٣) ولد عام ١٨٦٤

(٤) ولد بسانت بطرسبرج عام ١٨٥٥ وتوفى عام ١٩١٤ .

(٥) وتوفى بموسكو عام ١٩٥٣ .

القوية ، [١] وفهمها حق الفهم وقدرها حق التقدير . وعندما عاد الى فرنسا ظل يحفظ للموسيقى الروسية ذكرى عظيمة . هذا الموسيقى الشاب هو كلود أشيل ديبوسى (١٨٦٢ — ١٩١٨) وقد جاء بمبتكرات موسيقية وإحساسات خارقة قلبت نظام الأوضاع كلها .

وهو مولود بسان جرمان آن لى Saint - Germain - en - Laye وحصل على جائزة روما عام ١٨٨٤ بعد أن قدم للسابقة نموذجه من الكانتاتا المسمى : « الطفل العبقرى » ، وكان وقتئذ يغشى أوساط مالارميه Mallarmé [٢] . وجماعة « الرمزيين » Symbolistes كما استمع إلى موسيقى فاجنر بمدينة بايرويت ، ولكن دون أن يعلق بذهنه شيء منها . فكان فى شاغل عنها بما يستهويه من مقاصد موسيقية أخرى

وكان يؤمن بأنه لا يمكن لأحد أن يحاكى صيغا موسيقية مما لا يتصل ببلاده . وبذلك فقد كان يهدف إلى تخليص الموسيقى من كل شوائب تفكير التعصب المدرسى وتنقيتها من كل الصور والأساليب التى ليست بفرنسية . فكان يقول ... « اننى أحاول نسيان الموسيقى الحالية لأستمع إلى أخرى لا أعرفها أو سوف أعرفها فى الغد ... » .

---

(١) أى (جماعة الخمسة) المراجع

(٢) ستيفان مالارميه (١٨٤٢ — ١٨٩٨) شاعر فرنسي تزعم المدرسة الرمزية للشعر المراجع

ونقطة البداية عنده ترتكز على فكرة عميقة من التواضع فى محاولاته تبين البساطة الجيدة التى توصله الى الترجمـــة عن مشاعره الباطنة بأفضل الوسائل تلقائية فى التعبير .

وترجع رباعيته المثيرة التى كتبها للأوتار الى عام ١٨٩٣ . وكان قد بدأ بالفعل فى تأليف أوبرا « بيلياس و ميليزاند » التى أخرجت بعد ذلك عام ١٩٠٢ وكشفت عن عبقريته لأوساط الفنانين ممن كانوا متزمتين حياله فى البداية .

وكان ذو تفكير أنيق قليل الاهتمام بالظهور وساخر بطبعه لهذا كان يؤثر العزلة الطويلة ليقوم فيها بوضع مؤلفات مركزة كان يعدها بعناية فائقة بعـــد تفكير طويل ، وكان يكتب الموسيقى تحت تأثير المدرسة التأثرية Impressionistes للشعر والرسم . وكان يبغض « تكلف الرومانتيك المعيب » . وكان فى موسيقاه لا يقوم إلا بتسجيل آثار لا توضح الصورة وانما توحى بها بنفس الطريقة التى اتبعها رسامو عصره . ولما كانت الصـــور تستوحيها الألوان لا الخطوط لهذا فانه يسند الى الهارمونية ومختاراته الدقيقة من مجموعات الطابع الصوتى الدور الأساسى فى الموسيقى بينما تغرق فى بحارها أوزان الايقاع والمسارات الميلودية للألحان .

هكذا يثبت أسلوب ديبوسى جدارته العجيبة فى تعقب التحول المستمر لمشاعرنا وادراكنا وكل ما يصل الى حسنا فى شىء من

الإضطراب . وهو يسير فى التعبير عن طريق اللمسات الإيحائيـة . وكان ديبوسى شاعرا حالما لهذا تراه وكأنه يعيد الحياة الى أحلامه فى اليقظة . وهو لا يقوم بالوصف وإنمـا يقدم لنا ايحاءت خفيفة تلس من مشاعرنا نقطها الأكثر حساسية فتولد لدينا صورا مرئية حقيقية (مثال ذلك : « مقدمة فى عصر يوم من الأيام جان الغاب » – Prélude á l' Aprés-midi d'un faune – السحب – و « البحر ») . وهو رقيق لـكنه كان يمنع نفسه من الإستغراق فى العاطفيـة وهو لا يعبر عن إحساساته إلا من خـلال نقاب ينثره من حولهـا . كما تراه يترسم غالبـا سخرية من منـوا بالخجل فى الطبع ، فلا يستطاع إذن رؤية مايدور خلف نقابه من قوة مشاعر على غرار ماتعودناه من هزات عنيفة مع الفاجنرية .

واليوم وقد زالت عن مؤلفات ديبوسى عناصر الغرابة والمفاجأة التى أحدثتهـا طريقته المدهشة في الجمع بين الأنغـــام وبين تسلسل المركبات الهارمونية ، نسطيع القول بأن مؤلف « شهيد سان سيباستيـان » (١) يتصل بشتى الروابط بكبار سادة الكلاسيكية الفرنسية (٢) الذين كان يتحمس فى الإعجاب بهم .

---

(١) أى ديبوسى — المراجع

(٢) لعل المقصود هنا مدرسة فرساى فى القرن السابع عشر بزعامة كوبران — المراجع

التيارات الكبيرة المعاصرة :

وتشتمل مسرحية بيلياس على أجزاء طويلة من الإلقاء الملحن Recitatifs نبذت كل أساليب التكلف الخطابى . اذ دأب ديبوسى على إبتكار نموذج من الأسلوب الذى يتكيف دائما فى صياغته مع الفكرة التى يعبر عنها كما قام بهدم جميع النماذج البنائية التقليدية هدما تاما ما كان أحـد من قبله ليجسر على القيام به . ولكنه استطاع بما له من عبقرية أن يخلق عالما جديدا من فوق هذه الأطلال .

وبالطبع لم يتم ذلك دون أخطار .. اذ ضل خلفاؤه طريقهم من وسط هارموناته المعقدة التى تبدو فى ظاهرها خالية من عمودها الفقرى لكن رغم تولد الرغبة فى التقيد بحدود طريقة من الكتابة الموسيقية تكون أقل تعريجا فى صياغتها ورغم العودة إلى أسلوب باخ ورغم الحركة المضادة لطريقة ديبوسى فقد أبرزت « التأثرية » جميع المؤلفين الذين ظهروا بعد إخراج مسرحية بيلياس .

إذ اندمج فى الجو الذى خلقه ديبوسى مؤلفين ذوى مواهب جد شخصية لم يكن ينظر لهم بعين الأعتبار أمثال ألبير روسيل (١٨٦٩ - ١٩٣٦) [1] وفلوران شميت Florent - Schmitt

---

(١) وصحته : ولد عام ١٨٦٩ وتوفى عام ١٩٣٧ . —

(١٨٧٠) وأخيرا موريس رافيل ١٨٧٥ - ١٩٣٨ [١] الذى توج الموسيقى الفرنسية المعاصرة بطابع المرح البراق .

ومنذ عشرين عاما ، أى فى فترة ما بين الحربين العالميتين ، كانت باريس قد أصبحت مركزا لحركات قوية من الإبتكار حيث كانت تقوم أكثر الأبحاث جرأة الى جانب أكثرها صلة بالتقاليد القديمة . كما قلبت جميع القوانين والأفكار المتداولة رأسا على عقب . وبعد الحرب العالمية عام ١٩١٤ أحدثت موسيقى « تقديس الربيع » - ١٩١٣ [٢] إنفجارا هائلا . كما أصبح يستمع الى المؤلفات الجديدة لمدرسة باريس و (جماعة الستة [٣]) فى جو يشبه اجتماع المتآمرين [٤]

---

(١) وصحته : ولد فى مارس ١٨٧٥ وتوفى فى ٢٨ ديسمبر ١٩٣٧ .
المراجع

(٢) باليه كتب موسيقاها ايجور سترافنسكى وأخرجها بلندن عام ١٩١٣ . والى جانب ذلك فتعزف موسيقاها عادة فى الحفلات السيمفونية .

(٣) اسم أطلق على جماعة من المؤلفين الفرنسيين تأسست لفترة مؤقتة فى أوائل القرن العشرين ليعملوا بالاشتراك معا ، وهم : « دى راى » — Durey وهونيجير و « ميلو » — Milhaud و «تايفير » و « أوريك » — « وبولانك » وكان مستشارهم الفنى شارل كوكلان Charles Kochlin وقد أعجب بهذه الجماعة واتصل بها اتصالا وثيقا الكاتب المسرحى الشهير جان كوكتو . المراجع

(٤) هذا من قبيل الأسراف فى المبالغة ، اذ نشرت مؤلفات هولاء الموسيقيين كما أنها تعزف دائما فى كل الحفلات الموسيقية العامة كما تناولها بالهدم والتقريظ النقاد الفرنسيون أمثال بيير فولف وغيره ونقاد عديدون من بلاد أخرى مثل كونستانت لامبيث ولا مجال أبدا لوصف استماع موسيقاهم بأنه من أعمال « اجتماع المتآمرين » المراجع

وكذلك الحال بالنسبة لمؤلفات شونبرج وهينديميت وسترافنسكى . وجميعها غنية بالمفاجآت وبأسلوبها الواضح الموجز الذى يناهض ذاتية الرومانتيك .

وأيا كان أثر هذه المؤلفات فى مصير الموسيقى فانها جميعها وقد خضعت الى الفردية المبالغ فيها ، تلك التى اتسم بها طابع عصرنا ، فهى لاتزال متناثرة وجد مضطربة ومتعارضة الغاية فى وجهات نظرها حتى يخيل أن الساعة لم تحن بعد لأن تنضوى جميعا فى تركيب واحد .

ومن أجل ذلك رأينا من الأفضل أن نقف بهذا الكتاب عند المؤلفين المعاصرين . فلا يزال المؤلفون من الشباب فى جيلنا تبهرهم المبتكرات الهائلة التى انتهى من اتمامها من سبقوهم مباشرة كما أنهم يبدو لهم من جهة أخرى وكأنهم قد إستنفذوا كل الأمكانيات الصوتية .

ورغما عن أننا قد نصادف بعض آثار التردد فى موسيقى هؤلاء المؤلفين الى جانب نوع من الأصول الفنية العويصة التى تجعلها تستغلق على الفهم أحيانا فاننا نسلم بأن الكثير منهم يلتقون مع مقاصدنا الموسيقية .

وفى نزوعهم الجرىء نحو الطرافة فى التعبير نراهم يجمعون على ألا يضحوا بالتراث الذى انتقل اليهم ممن سبقوهم .

فهرس الاعلام

(أسماء الموسيقيين الوارد ذكرهم بالكتاب)

ا

آدام ١٤٨
آدام دى لاهال ٢٤
أوغسطين ١٢
ألبرت (هاينريش) ٧٦
آليفيز ١٨٣
الليجرى ٣٨
أماتى ٦٠
أمبروزو ١٢
آنا بولين ٤٩
إنچينييرى ٣٨
أوبريخت ٣٣
أوبير ١٤٧
أوكيجيم ... ... ٣١، ٣٢
إيرلباخ ٧٦
إيزاك (هاينريش) ٣٣

ب

باخ (فريدمان) ٩١

باخ (كارل فيليب عمانويل) ... ... ٩١ ، ١٠٧ - ١٠٨

باخ (كارل فريدمان) ٩١

باخ (يوهان كريستوف فردريك) ٩٢

باخ (يوهان جوتفريد) ٩٢

باخ (يوهان سيباستيان) ... ... ٣٥ ، ٧٢ ، ٨٣ ، ٨٦ - ٩١

باخ (يوهان كريستوف)... ... ... ٨٧

باخ (يوهان كريستيان) ٩٢

بارتوك (بيلا) ١٨٣

بالاكيريف ١٨٥

بايسيللو ١٢٠

باليسترينا . ... ٢٧ - ٣٨

برامز ١٨٠

برتراند دى بورن ٢٣

برايتوريوس ٧٣

برو فينسالى ٨١

بروكنر ... ... ١٨٠ - ١٨١

بروكوفيـف ١٨٩

بوتشيني ١٥٤

بورد ١٧٢

بورودين ١٨٥

بوزوني ١٨١

بلانشـار (الأب) ٦٩

بلـيز ١٠٠

بوكستو هوده ٧٥

بوالديه ١٤٧

بوكيريني ١٠٧

بول (چون) ٥٠

بونونتشـــيني ٨٤

بويتو ١٥٤

بويس ١١

بن چونسون ٧٧

بيتشيني ١٠٣

بيتهوفن ... ٦، ١١٧، ١٢١-١٢٦، ١٤٣، ١٤٤، ١٥٥، ١٧٠

بيرجـولزي ... ... ٩٩، ١٠١

بيرسيل ... ... ٧٨-٧٩، ٧٦

بيرليوز ... ... ١٣٣، ١٣٩، ١٤١-١٤٤، ١٦٥

پيروتان (الأكبر) ... ... ٦ ، ٢٠-٢٦

بيرنيه ٦٩

بيرى (چاكوبو) ٥٥

بيزيه ... ... ١٦٨ - ١٦٩

بيرد ٥٠

بفتزنر ١٨١

بيلليني ١٥٢-١٥٣

بيلو (هانز فون) ... ... ١٤٥، ١٦١

ت

تانييف ١٨٨

تشايكوفسكى ١٨٧

تشرپنين ١٨٩

توريللي ٦٣

تورينا ١٨٣

توما (أمبرواز) ... ... ١٤٨ - ١٤٩

تيبودى ناڤار ٢٣

تيليمان (جورج فيليب) .. .. ١٠٦ - ١٠٧

ج

جابر يللي (أندريا) ... ... ٣٨، ٥٤

جابريللى (چيوفانى) ... ... ٣٨ - ٥٤
چانكان ... ... ٤٢ - ٤٣
چاكيه دى لاجير ٦٩
جرانادوس ١٨٣
جرتشانينوف ١٨٩
جريترى ... ... ١٠٠ - ١٠١
جريج ١٨٢
جريجورى ١٤
جلازونوف ... ... ١٨٧ - ١٨٨
جلوك ... ... ٩٦، ١٠١ - ١٠٤، ١٥٧، ١٦٥
جلينكا ... ... ١٨٤ - ١٨٥
چوسكان دى پريه .. .. ٣٣، ٤٢، ٧٢
جوسيك .. .. ١٠٧ - ١١٩
جـــود يميل ٤٩
جومير ٤٢
جويريرو (فرانشيسكو) ٥٠
جونو (شارل) .. .. ١٦٥ - ١٦٦
جيبونز ٥٠
جيتشياردى (چوليتا) ١٢٢

جی داریقسو ٢٦

د

دا کان ٦٩
دالیراك ١١٩
داندی (فنسان) ١٧١-١٧٣
دفورچاك (أنطونين) ١٨٢
دوفیرتی ١٠٠
دوكا ١٧٤
دونستابل ٣٠
دونیزیتی ١٥٢-١٥٣
دی پارك ١٧٤
دیسوا ١٦٦
دیبویسی ... ... ٩٧، ١٧٧، ١٨٩-١٩٢
دی توش ٦٨
دی فالیا (مانویل) ١٨٣
دیفای ... ... ٢٠، ٣٣
دیلیب ١٦٦
دی لاسو (أورلاندو) ... ... ٤٣ - ٤٤
دیمو ٦٧

ر

راخما نينوف ١٨٨

رافيل ... ... ٧٢، ١٩٤

رامو ... ... ٩٢ - ٩٧

روسى (لويچى) ... ... ٥٨، ٥٩، ٦٣

روسيل (ألبير) ١٩٣

روسينى ... ... ١٤٩ - ١٥٠

روكيرت ١٣٠

رولان (مانويل) ١٧٢

ريجر (ماكس) ١٨١

ريختر ١٠٧

ريمسكى كورساكوف ... ... ١٨٦ - ١٨٧

رينوتشينى ٥٦

ريير ١٦٦

س

سان صانز ... ... ٩٧، ١٧٥ - ١٧٦

سپونتينى ١٢٠

ستامتز ١٠٧

ستراد يفاريوس ٦٠
ستراد يللا ٨١
سترافنسكى ... ... ٦، ٢٥، ١٨٩، ١٩٥
سكارلاتى (ألليساندرو) ... . ٨٠ - ٨٢
سكارلاتى (دومينيكو) ... ... ١٠٩ - ١١٠
سكريابين ... ... ١٨٨ - ١٨٩
سماراتيتى ١٠٢
سميتانا ١٨٢
سيبليوس ١٨٣
سيستى ٥٨
سيفيراك ١٧٣
سيلبرمان ١٠٩

ش

شابريه ١٧٣
شاربانتيه (مارك أنطوان) ٦٧
شامپيون دى شامبونيير .. .. ٦٩ - ٧٠
شايدت ٧٥
شاين ٧٥
شتراوس (ريتشارد) ... ... ١٨١ - ١٨٢

شوبان ... ... ١٣٥، ١٣٨ - ١٤١
شوبر ... ... ١٠٧، ١١٤
شوبرت ... ... ١١٧، ١٢٩ - ١٣٢، ١٨١
شوتز ... ... ٧٢ - ٧٥
شوصون (إرنست) ١٧٤
شومان ... ... ٩١، ١٣٣ - ١٣٧، ١٦٥
شونبرج (آرنولد) ١٩٥
شيروبيني ... ... ١٢٠ - ١٢١، ١٢٧
شيللنج ١٣٤
شيماروز ٩٩

ف

ڤاجنر ... ٩٦، ١٠٥، ١٣٣، ١٤٧، ١٥٥ - ١٦٤، ١٨٠، ١٩٠
فرانك (سيزار) ... ... ١٦٩ - ١٧٣
فرانك (ڤولفجانج) ٧٧
ڤردى ... ... ١٥٣، ١٥٤
فروبرجر ٧٣
فريسكو بالدى ٧٣
فلوران شميدت ١٩٣
فوريه ... ... ١٧٧ - ١٧٩

فوجلر (الآب) ١٣٢
فوجلفايدت (والترفون دير) ٢٤
ڤولف (هوجر) ... ... ١٨٠ - ١٨١
ڤيبر ... ... ١٣٢ - ١٣٣ ، ١٥٥
ڤيلرى (فيليب دى) ٢٦
ڤيتوريا ٥٠
ڤيدور ١٦٦
فيشر ٧٦
فيڤان ٢٣
فيليدور ١٠٠
ڤيلليرت ٣٨
ڤنتادور (برنار دى) ٢٣

ك

كاتشينى ٥٨
كاتيل ١١٩
كاريسمى ... ... ٥٩ ، ٦٧ ، ٧٥ ، ٨٠
كاسيودور ١١
كاڤاللى ... ... ٥٨ ، ٦٣
كالزابيجى... ... ... ١٠٢

كامبرا ٦٨
كامبير ٦٣
كانتيلوب ١٧٣
كايزر ٧٦
كريچر ٧٦
كريستوفورو ١٠٩
كلودان دي سيرميسي ٤٢
كلود لي چين ٤٨
كليمان (غير البابا) ٣٣
كليمينتي ١١٠
كليرامبو ٦٩
كوپران (لويس) ٧٠
كوپران (فرنسوا ـ الكبير) ٧٠-٧٢
كوپران (شارل) ٧٠
كوداي (تسولتان) ١٨٣
كور يللي ٦١
كوستيليه ٤٢
كوسير ٧٣
كولاس ٦٨

كوى (سيزار) ١٨٥

ل

لاپوپلينير ٩٤
لالاند ٦٧
لالو ١٦٦-١٦٧
لوللى ... ٦ ، ٥٤ ، ٦٢ ، ٦٤-٦٧ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٩٣ ، ١٠٢ ، ١٧٦
لاندينو ٢٨
ليادوف ١٨٩
ليبران ٦٦
ليست ... ... ١٣٩ ، ١٤٤-١٤٧ ، ١٦١
ليسوير ... ... ١١٩ ، ٢٢١
لى فليم ١٧٣
ليونان ٢٠
ليونكا ڤاللو ١٥٤

م

ماتيسون ٧٦
ماران ماريه ٦٩
مارشاند ٦٩
مارلو ٧٧

ماريـنزيو ٤١
ماسكانى ١٥٤
ماسنيه ١٦٧-١٦٨
ماشو (جيوم دى) ... ... ٢٧-٢٨،٣٥
مانيار ١٧٤
ماهلر ١٨١
موتزارت(ڤولفجانج أماديوس) ١١٣-١١٨
موتون ٣٣
مودوى ٤٢
موراليس ٥٠
موسورجسكى ١٨٦
موتيفـردى ... ... ٤١،٥٧-٥٨،٥٩،٧٥
مونسينى ١٠٠
ميفـا ٧٦
ميلان (لويس)... ... ... ٥٢
ميند لسون ١٣٧-١٣٨
ميهيل ١٢٠
ميربير ١٥٠-١٥٢

ن

نانينو ٣٨

هـ

هاسلر (ليو) ... ... ٣٨ – ٤٧
هايدن ... ... ١١٠ – ١١٣
هيرولد ١٤٨
هيللر ١١٦
هيندل ... ... ٨٣ – ٨٦
هينديميت... ... ... ١٩٥

و

والتر (يوهان) ٤٧

محتويات الكتاب

١ - تمهيد المؤلف ٥

٢ - الفصل الأول ٨

٣ - الفصل الثانى ١١

٤ - الفصل الثالث ٣٦

٥ - الفصل الرابع ٥٥

٦ - الفصل الخامس ٨٠

٧ - الفصل السادس ١١٩

٨ - الفصل السابع ١٦٥

٩ - فهرس الاعلام ١٩٧

١٠ - محتويات الكتاب ٢١٤

الناشر

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٨٨٧٣

I.S.B.N 977 - 01 - 6176 - 6

الناشر

المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود ولاموعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل - للشاب - للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك

مكتبة الأسرة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٩

مهرجان القراءة للجميع
الطفل - للشاب - للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة

١٢٥ قرشاً